CON SETTE NOTE

BIBLIOTECA BASSANO
BA000209273

G. EDOARDO MOTTINI

CON SETTE NOTE

FIGURE DI GRANDI MUSICISTI PRESENTATE AI GIOVANI

SEDICI TAVOLE FUORI TESTO

SESTA EDIZIONE

U H

EDITORE ULRICO HOEPLI MILANO

MUSEO BIBLIOTECA ARCHIVIO
BASSANO DEL GRAPPA

GEN
D
00
02710
000209273

TUTTI I DIRITTI SONO RISERVATI

(Printed in Italy)

INDICE DEI CAPITOLI

		Pag.
Introduzione		1
Cap. I.	– La foresta gemma	5
» II.	– Palestrina, il cantore di Dio	13
» III.	– Monteverdi, il creatore del dramma musicale	19
» IV.	– Grandi innovatori	29
» V.	– Lulli, il musico del Re Sole	39
» VI.	– Bach, il patriarca	43
» VII.	– Haendel, il creatore di castelli sonori	53
» VIII.	– L'opera buffa	59
» IX.	– Gluck e il ritorno alla natura	69
» X.	– Haydn, il cuor contento	77
» XI.	– Il fanciullo prodigioso	89
	Sonatina a quattro mani	89
	Sorrisi e lacrime	97
	La bufera di neve	105
» XII.	– Beethoven, il titano doloroso	111
	Una vita	111
	La musica	116
	L'uomo	121
	La stella nel crepuscolo	132
» XIII.	– Rossini e il sorriso eterno della gioia	137
» XIV.	– Bellini e Donizetti: il canto dell'alato dolore	149
» XV.	– Paganini e il violino magico	157
» XVI.	– Schubert, il musico dei ruscelli	165

Pag.

Cap. XVII. – Schumann, il musico dell'infanzia 175

» XVIII. – Chopin, l'arpa spezzata 187

» XIX. – Verdi, la voce dell'Italia risorgente 195

» XX. – Wagner e l'anima del mondo 209

L'aurora 209

La dura lotta 212

Il tempio sulla collina 216

Le fatiche del Ciclòpe 220

L'uomo dallo sguardo d'acciaio 225

» XXI. – Liszt e il pianoforte incantato 229

» XXII. – Il musico della neve e dei fiordi 237

» XXIII. – Mussorgsky e il *Boris Godunoff* 245

» XXIV. – Debussy, lo sgranatore di perle 255

» XXV. – Puccini, l'iridescente 261

» XXVI. – La musica del popolo 269

INDICE DELLE TAVOLE

		Fra le pagine
I.	– Orfeo incanta gli animali col suono della cetra: simbolo eterno dell'onnipotenza della musica	4-5
II.	– Un concerto del Trecento. Il secolo di Dante risuona tutto di musiche. La melodia esce dalla penombra delle chiese e viene ad abbellire la vita, insieme con la danza e la poesia.....	12-13
III.	– Se mai vi fu musica ispirata a un soffio sovrumano, fu quella di Pierluigi da Palestrina. I canti sovrapposti si librano e spaziano nella luce come voli d'angeli	16-17
IV.	– Gerolamo Frescobaldi all'organo. I limiti dello spazio e della materia dileguano al canto possente dello strumento dalle mille voci	32-33
V.	– Un sogno musicale che sta fra l'incubo e l'estasi ispira a Tartini la celebre sonata del *Trillo del Diavolo*	36-37
VI.	– In un palazzo un piccolo sguattero ascolta di nascosto i suoni ammalianti d'un concerto. Domani quel povero ragazzo sarà Lulli, il musico del Re Sole	40-41
VII.	– Sebastiano Bach, il patriarca della musica, dirige al cembalo una cantata per voci e piccola orchestra, eseguita dai suoi familiari, grandi e piccini	44-45

Fra le pagine

VIII. – Un bimbo in camicia si esercita di notte, a insaputa dei suoi, sul cembalo in un granaio. Il suo nome sarà famoso: Haendel, maestro sovrano dell'oratorio 56-57

IX. – Belle promesse: una sonatina a quattro mani eseguita da Mozart fanciullo con la sorellina Nannerl 96-97

X. – Beethoven nella selva. Il creatore della *Sinfonia pastorale* errava estasiato nei boschi e vi coglieva le più fresche e le più magiche ispirazioni.... 112-113

XI. – La prima rappresentazione del *Barbiere*: un po' agitata, con un personaggio intruso che nulla aggiunge con la sua voce alla bellezza della musica rossiniana 144-145

XII. – Schubert al molino. Ogni stilla è una nota. L'acqua mormora, scroscia e canta nella musica del soave maestro del *lied* 168-169

XIII. – Sullo sfondo cupo e splendido dell'Egitto antico, il genio di Giuseppe Verdi ha dato volo, nell'*Aida*, al canto della passione italiana 200-201

XIV. – Nella musica dell'*Anello del Nibelungo* di Wagner, tutte le forze e le magie della Natura giganteggiano, personificate dagli Dei, dagli Eroi, dalle Walkirie, dalle Figlie del Reno, dai Nani e dai Draghi..... 216-217

XV. – L'abate Liszt suona la sua *Leggenda di S. Francesco che predica agli uccelli*, e trasforma lo strumento in una cinguettante uccelliera .. 232-233

XVI. – Lo zar Boris Godunoff tra i suoi figli nel Kremlino, evocato dalla musica potente e commovente di Mussorgsky, il maggior compositore della Russia 248-249

INTRODUZIONE

Come nacque la musica?

Nacque con la vita, nacque col canto delle acque e dei venti, con la voce degli uccelli e con la voce dell'uomo. Lo splendore del creato suscitò la gioia del canto. Il ritmo, essenza della musica, era accentuato col battere le mani e i piedi. La prima musica fu la prima danza.

Poi gli uomini crearono gli strumenti. Cominciarono dai legni cavi, dai metalli sonori che, percossi, mandano uno squillo. Poi con le canne, le conchiglie e le corna degli animali si fecero le prime trombe e i primi flauti: trombe di guerra o d'esultanza, flauti dal mite suono che esprimeva la tenerezza e la melanconia. Ultimi vennero gli strumenti a corda: l'arpa degli Egizi e degli Ebrei, la cetra dei Greci, e il liuto, da cui discenderanno gli strumenti a corda moderni.

L'incanto, la magia che si sprigiona dai suoni ispirò alla grande anima collettiva dei popoli e alla grande anima individuale dei poeti alate leggende sulle origini sacre della musica. Gli Ebrei favoleggiarono di Tubalcaìn fabbro che, battendo il bronzo sull'incudine, inventò per volere del Signore la divina arte. I Greci cantarono del dio Pane che con sette canne di decrescente lunghezza,

1 – *Con sette note.*

saldate insieme con cera, congegnò la prima *siringa* o *zampogna*; di Apollo inventore del primo flauto e di Mercurio che formò la cetra, tendendo alcune corde regolate da cavicchi sopra un guscio cavo di testuggine.

Quando il mondo era più vicino alle sue origini divine, Apollo era il musico dell'Olimpo, il deliziatore degli Dei. Circondato dal coro delle nove Muse — le fate dell'antica scienza e dell'antica poesia — egli sprigionava dal proprio petto e dalla lucida cetra canti che inebriavano il cuore d'entusiasmo e di dolcezza. Ed era così geloso della propria virtù di musico, che non potè tollerare d'esser sfidato a gara dal satiro Marsia, abile sonatore di flauto: vinto che l'ebbe, lo legò a un albero e lo scorticò vivo!

Il potere magico della musica forma il tema d'altri miti, d'altre deliziose leggende: è Orfeo, poeta e cantore così tenero e armonioso che affascina con le sue melodie le stesse Sirene dal canto malefico e commuove col suo gemito sonoro gli animali e le rocce; sono Anfione e Zeto che costruiscono con la musica le mura di Tebe — Zeto porta i massi dalle montagne e li ammucchia, Anfione suona la lira, e quelli, incantati dall'armonia, si allineano e uniscono da sè — ed è il poeta Arione che, minacciato di morte dai marinai, durante una traversata, attira col suono della cetra una frotta di delfini intorno alla nave e si precipita sul dorso d'un d'essi, che lo porta sano e salvo alla riva.

L'essenza sacra della melodia è consacrata nel mondo cristiano dalla soave leggenda di S. Cecilia martire, patrona dei musicisti. Accesa d'ardente amore divino, essa soleva cantare le lodi del Signore accompagnandosi sul

suo piccolo organo. Una volta, mentre era intenta al canto, i cieli si aprirono: la stanzetta della fanciulla fu inondata di luce e di suoni celestiali. Una ghirlanda di angioli canori apparve in un gorgo di raggi. Le loro voci, ondulando come incensiere, scendevano dalle altitudini del Paradiso per fondersi con l'umile canto umano. Cecilia ammutolì, alzò gli occhi, e il suo stupore e la sua estasi furono così profondi che lasciò scivolare al suolo il piccolo organo... Così la rappresentano spesso i pittori: così l'ha rappresentata, in un quadro celebre, Raffaello, cospargendo il terreno di strumenti musicali alla rinfusa, a significare che la musica terrestre è annientata dalle armonie superne.

In questo piccolo libro vorrei provarvi invece che la musica terrestre è un'eco di quelle armonie, troppo sublimi per esser percepite dagli orecchi e dallo spirito dei piccoli uomini! Vorrei provarvi che i grandi musicisti d'ogni tempo hanno sofferto e creato per offrire a noi il riflesso della melodia eterna che accompagna il cammino degli astri e lo scorrere dei secoli. Se leggerete, comprenderete in quanti modi svariati il mistico messaggio dell'Amore e del Dolore che reggono il mondo sia stato filtrato nel prisma di *sette note*, da alcune creature nate col genio e con la passione del canto nel cuore.

Questo libro non sarà una tediosa storia, irta di date che suonano come numeri vani e di nomi che non suscitano nulla: sarà un viaggio. Vi porterà dalla tenebra delle catacombe allo splendore delle basiliche, dalla calma semiluce d'una cantoria al barbaglio d'un teatro, dalla stanzuccia fredda e disadorna ove Beethoven compone, alla radiosa valle su cui s'incurva l'arcobaleno, dopo gli scrosci della tempesta. E dappertutto sentirete pregare,

singultare, gioire, danzare, fremere, trionfare la *musica*, il maggiore dei doni — con la *luce* — che Dio abbia fatto agli uomini, la voce più intensa ch'Egli abbia data al loro dolore e alla loro allegrezza, la scala di gocciole e di stelle da cui essi possono dalla loro piccolezza tormentata guardare senza troppa vertigine al suo trono luminoso.

CAPITOLO I

LA FORESTA GEMMA

Ispirata dalla Divinità agli uomini, la musica servì agli uomini per adorare la Divinità. Quattromila musici cantavano nel Tempio di Gerusalemme, per ordine di re Davide, le lodi del Signore su strumenti a corda. E re Davide, dall'alto dei terrazzi della sua reggia, improvvisava accompagnandosi sull'arpa i *salmi* sublimi, mentre il cielo svolgeva il suo manto perlato di stelle:

Alleluia!
Lodate Iddio nel suo santuario!
Lodatelo nel firmamento della sua potenza!
Lodatelo per le prodigiose opere sue,
lodatelo secondo la grandezza della sua maestà!
Lodatelo a suon di tromba,
lodatelo a suon d'arpa e di cetra!
Lodatelo a suon di timpano e fra le danze,
lodatelo a suon di strumenti a corda e di flauto!
Lodatelo con cembali risonanti,
lodatelo con cembali squillanti!
Tutto ciò che respira lodi l'Eterno!
Alleluia!

Questo ed altri salmi analoghi che invocavano, per celebrare Dio, le trombe, le arpe, i cembali, i tamburelli

e il *salterio* (una specie di piccola chitarra triangolare) si vedono scritti sovente sulla balaustrata delle cantorie delle chiese: per esempio sul davanzale di marmo di quella meravigliosa, scolpita da Luca della Robbia per S. Maria del Fiore in Firenze, e decorata con le famose formelle su cui gruppi di fanciulli e di giovinette danzano e suonano ogni sorta di strumenti in onore della Divinità. Che allegrezza e che fervore in quei coretti e in quelle orchestrine di ragazzi! È naturale: un altro salmo di Davide ci avverte che dobbiamo lodare il Signore non solo col canto e col suono, ma col giubilo e con l'entusiasmo delle nostre anime.

Un popolo artista come il Greco non poteva non dare alla musica una grande importanza nella sua vita religiosa e civile. Omero ci mostra accompagnati dal canto tutti gli atti della vita primitiva ch'egli descrive: nei suoi poemi troviamo lamenti funebri, inni di vittoria, canzoni per nozze, canzoni da ballo, stornelli da mietitura o da vendemmia. Il culto d'Apollo era tutto a base di canti. I poeti greci primitivi non declamavano la poesia: la cantavano. A Sparta fioriva il canto corale nelle *gimnopedie*, feste sportive ritmate dalla musica e dal ballo. Le gare di sonatori di cetra e di flauto destavano un entusiasmo simile a quello che accompagna le gare odierne di calcio o di pugilato. Nelle tragedie il coro dialogava coi personaggi cantando. Eppure, sebbene la musica fosse come un sangue vivo nelle vene del mondo greco, quel popolo non la conobbe mai nella sua perfezione, nel suo maggior potere espressivo, perchè non usò quasi l'*armonia*, cioè il concetto, l'intreccio sapiente delle voci. I Greci cantavano all'*unissono*. I loro accompagnamenti sostenevano il canto con fievoli tocchi di suono.

Che differenza dalla musica moderna che sovrappone le voci, le impasta, le fa lottare insieme, le sposa, come se fossero i colori d'una magica tavolozza! È alla musica cristiana che dobbiamo, se non l'invenzione, il trionfo di quell'arte che si chiama *polifonìa*, cioè canto a più voci armonizzate, e che è l'essenza stessa della musica.

I Romani non diedero all'arte dei suoni l'alto valore spirituale che le attribuivano i Greci: se ne servirono più che altro per divertirsi, ne fecero un uso simile a quello che ne fa tanta gente oggi, assetata di ballabili americani o negri e di canzoncine.

E dopo ci fu la lunga gelida notte delle invasioni barbariche. Ma in quella notte sempre più intenso vegliava il bagliore d'un faro: la Chiesa di Cristo.

* * *

Il canto dei Cristiani che prima, in tempi di persecuzione, si era nascosto fra le cupe volte e i sepolcri delle catacombe, esalava ora nell'atmosfera tranquilla e solenne delle basiliche la sua dolcezza, il suo pianto, la sua sete di Dio. Fu in Oriente che si formò quello che, si dice *canto liturgico* e che avvolge il rito d'un'onda sonora di preghiere, d'inni e di cantici. La Chiesa occidentale accettò quelle forme musicali: e S. Ambrogio, vescovo di Milano, le adattò meglio al sentire latino e compose la poesia e la musica d'inni che si cantano ancora e si canteranno sempre e che esprimono con la loro melodia semplice e severa, ma piena di pio ardore, la forza della speranza e dell'amore cristiano.

Dopo S. Ambrogio, ecco S. Gregorio papa che, alla fine del secolo VI, sceglie il fiore nell'immensa massa

di canti liturgici che s'era venuta accumulando durante un mezzo millennio. Nasce così il *canto gregoriano*, d'una nuda penetrante bellezza, specie di declamato, di *recitativo* ampio, sereno e solenne, che sa esprimere tanto le desolazioni quanto le allegrezze del cuore cristiano. Il popolo dei fedeli non vi partecipa che con brevi risposte: sono i celebranti o i chierici che eseguiscono il gregoriano dall'altare o dal coro. I fedeli espandono invece il loro impeto di adorazione nella maestosa onda di cantici come il *Magnificat*, il *Sanctus*, il *Te Deum*.

Ma la Chiesa ormai dispone d'una voce nuova che gareggia in pia solennità con l'umana. È la voce dell'*organo*. Lo crearono gli antichi, a somiglianza d'una grande zampogna nella quale l'acqua era adoperata a comprimere l'aria per far risonare più tubi di stagno o di legno: le *canne*. Il primitivo *organo idraulico* si viene perfezionando. Ora è animato dai mantici, non più dal peso dell'acqua. Le canne s'infittiscono, formano una vera foresta d'argento. I tasti, enormi, si premono ancora col pugno e col gomito, invece che con le dita. Nell'ombra delle cattedrali si leva, simile a una piccola cattedrale, il grande strumento dalle mille voci possenti o soavi che accompagna le funzioni e i canti della liturgia cristiana e che, un giorno, esprimerà l'anima religiosa di tutti, attraverso il genio di Frescobaldi e di Bach.

Il canto gregoriano intanto si è diffuso in tutta l'Europa cristiana. È come una fioritura severa di suoni che si accompagna alla fioritura dei marmi scolpiti, delle pitture e delle invetriate a colori, per ornare il culto di Dio. Ma ecco che la musica cerca altre perfezioni, aspira ancora a una maggiore ricchezza espressiva. Nasce così il canto a più voci indipendenti ma armonizzate insieme:

la *polifonìa*, come vi ho detto. Immaginate uno stormo d'angeli che si libri nel cielo: uno sale, l'altro scende, uno si aggira placidamente, l'altro si tuffa con l'abbandono d'una rondine. Eppure lo sciame dai dolci colori non si scompone: l'apparente discordia dei movimenti si fonde in una dolce armonia. Le acute voci dei fanciulli si alleano alle voci gravi e cupe dei bassi. L'anima erra estasiata in quel labirinto inestricabile di suoni che fa pensare al mormorio del mare o alla musica del vento in una selva.

È in Francia, nel secolo XII, che i maestri di coro e gli organisti perfezionano per la prima volta il canto a più voci. È invece ad un italiano — a Guido d'Arezzo, monaco nel convento di Pomposa presso Ferrara — che si debbono i maggiori progressi, per quell'epoca, nella *tecnica* musicale. Egli, poco dopo il 1000, inventò il miglior modo di scrivere la musica, collocando le note sulle linee e sugli spazi del *rigo;* perfezionò il *solfeggio*, per insegnare il tempo e l'intonazione ai piccoli cantori della sua chiesa, di cui era l'istruttore; e diede alle note della scala il nome che hanno ancora adesso.

* * *

E la musica profana? In tutti i tempi, mi direte, si sarà cantato e suonato anche all'infuori della musica religiosa! Per esprimere i suoi sentimenti e le sue passioni il popolo avrà avuta la canzone. La gente colta avrà amato i concerti, le serenate, le romanze e i ballabili... Ahimè! Ci fu un tempo della storia così nero, così rozzo, così desolato da ignorare quasi la gioia del canto! Quel periodo di guerre e di barbarie vide forse le culle senza

ninnenanne! Il popolo cercava conforto nel ripetersi qualche versetto di salmo, qualche cantilena, qualche strofe d'inno sacro o le litanìe, anzichè nella canzone, probabilmente condannata dalla Chiesa. Nel secolo V i marinai cristiani si salutavano da una nave all'altra col grido religioso *Alleluia*! In Germania, nel più tetro medioevo, il popolo non sapeva altro canto che il *Kyrie eleison*. Finalmente vennero i *trovatori:* erano poeti e musici, spesso di famiglia nobile, che scrivevano versi d'amore o canzoni d'imprese eroiche e li musicavano. I *menestrelli* e i *giullari* — poveri cantori ambulanti — imparavano le parole e le note da essi, e le portavano in giro di castello in castello e nelle piccole Corti, divertendo un mondo quei rudi guerrieri, quei signori e quelle dame che languivano nella noia delle grandi sale tappezzate d'armi e di trofei di caccia. Qualche volta cantavano anche sulle piazze: e il popolo si dissetava all'esile zampillo. I menestrelli si accompagnavano con la viola, con l'arpa e col liuto, una specie di mandòla a cassa convessa. Era una musica molto semplice, come potete pensare, la loro, ma che bastava per deliziare tutti, in quei tempi così primitivi.

I trovatori fiorirono numerosi nella Francia del Nord, in Provenza, in Italia, in Germania, fra il secolo XI e il XIV: poi la loro arte fu soppiantata dalla musica profana a più voci. E in questo genere fu maestra l'Italia, che inventò le nuove forme poetiche della *ballata*, della *canzone* e del *madrigale* e profuse nella loro musica da cantarsi in coro, tesori di grazia e di fantasia. Da quel momento la musica profana riprese il suo dominio sul mondo, la sua potenza di fata trasfiguratrice. Come la *Divina Commedia* risuona tutta di sublimi canti religiosi,

così nel *Decamerone* del Boccaccio, quadro vivente dei costumi italiani del Trecento, le canzoni amorose e allegre sprizzano fuori dalle brigatelle di giovani seduti sull'erba fresca a godersi la campagna e a raccontarsi storie tragiche o gioconde. Nelle pitture e nelle miniature del tempo si vedono spesso rappresentati concerti, eseguiti da signori e da gentildonne, o danze accompagnate da una primitiva orchestrina. Nei quadri sacri la musica s'insinua come una fata mite e benigna e distribuisce flauti e mandòle, liuti e cornetti, arpe e tamburelli a crocchi deliziosi d'angiolini, inginocchiati o seduti sui gradini del trono della Madonna. Quanti angeli musici nella pittura, da Giotto al Beato Angelico, da Melozzo da Forlì al Carpaccio! E quanta musica anche nei quadri veneziani del Cinquecento! Ma questa non è più musica dedicata a Dio o alla Vergine, è musica profana, che dà ali alle passioni e ai sentimenti umani, che accompagna le feste, che allevia le ore di tedio, col suo incanto. Il Giorgione, Paolo Veronese, il Tintoretto, vissuti nella gioiosa Venezia, rappresentano volentieri musicisti e concerti, quasi volessero rendere più perfetta ed espressiva la loro arte, aggiungendo alla magia del colore la magia del suono.

Siamo dunque giunti in pieno Cinquecento, in quel secolo che fiorirà di genii e di capolavori come nessun altro. Ora che la foresta è tutta un rigoglio di fronde e di linfe, anche la musica può aspettarsi il suo Michelangelo.

CAPITOLO II

PALESTRINA, IL CANTORE DI DIO

Il gregoriano, quel canto nudo, solenne, che non chiedeva splendore agli ornamenti esterni ma all'emozione della fede profonda, si lasciò a poco a poco avvolgere in un ricco giuoco di voci, di canti e di strumenti: accolse insomma la polifonìa. Naturalmente perdette così la primitiva austerità, ma guadagnò in pompa e in ricchezza d'effetti. Ormai si lodava il Signore non più con una sola voce implorante o esultante, ma con cento, con mille. La fantasia e l'artificio s'intrecciavano come un assalto d'edere e di vilucchi alle nude colonne della musica liturgica. L'insieme delle infinite combinazioni dell'armonia si chiama *contrappunto*, da *punctum contra punctum*, cioè da nota contro nota. Non sono infatti le note segnate da punti neri? E gli accordi non sono grappoli di note? I maestri che creavan i castelli sonori, sovrapponendo canto a canto, si dissero *contrappuntisti*. In quell'arte eccelsero i Fiamminghi, nel Quattrocento e nel Cinquecento. Scrissero messe e mottetti (1) che sono vere selve canore. Riuscirono a far scorrere insieme fin 36 voci diverse! Combinarono in tutti i modi possibili le modulazioni della gola umana. Fecero entrare nel giuoco sonoro i

(1) Il mottetto è una composizione a più voci, su parole latine e sacre.

BIBLIOTECA MUSICALE

canti uno dopo l'altro e inseguirsi e roteare come gurgiti d'acqua o mulinelli di vento. Scrissero anche musica che si poteva eseguire dal principio o dalla fine indifferentemente, sempre con buon effetto. La loro arte entusiasmò. Furono chiamati in Italia a insegnare, a dirigere le cappelle — cioè i cori — delle chiese e delle Corti. Dominarono a Venezia e a Roma come sovrani. Ma il genio italiano, assetato di purezza e di nobiltà, finì col reagire alla loro musica spesso sovraccarica e artificiosa. E vediamo a Venezia sorgere, alla fine del Cinquecento la scuola dei due Gabrieli, Andrea e Giovanni, entrambi organisti in S. Marco, che ridonano alla musica corale freschezza e sobrietà, pure mantenendole il dono di grandiosità e di fantasia che avevano saputo darle i Fiamminghi. C'erano due organi in S. Marco: Giovanni Gabrieli schierò davanti a ognuno d'essi un grande coro e fece dialogare i due gruppi con un sapiente ed espressivo contrasto e chiaroscuro di voci, attraverso alla penombra d'oro della meravigliosa basilica.

* * *

Anche a Roma il giogo della musica fiamminga gravava sulla libera espansione del genio latino. La Cappella pontificia era in mano a direttori francesi. Ma all'improvviso quella bruma si diradò. Un nuovo re Davide si levò a cantare la gloria di Dio, col cuore e col genio all'altezza di quella sovrumana missione: Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Giannetto da Palestrina, come lo si chiamava da fanciullo, a dodici anni, cioè nel 1538, non era nulla di più d'uno dei tanti chierichetti — i *putti cantori* — che impa-

ravano il canto, l'armonia e la grammatica latina in una scuola aggregata a una basilica romana. Siccome aveva voce buona e disposizione per la musica, era stato accolto nella *schola cantorum* di S. Maria Maggiore e ci aveva trovato il nutrimento dello spirito e quello del suo piccolo corpo. Immaginarsi che profitto! Eccolo tosto organista nella città natale; poi, di grado in grado, maestro del coro della Cappella Giulia al Vaticano, *cantore*, cioè istruttore dei cori in S. Pietro, in S. Giovanni in Laterano e in S. Maria Maggiore; alfine — onore supremo — direttore della Cappella pontificia in S. Pietro. La sua vita si svolse tutta a Roma, sullo sfondo sublime delle basiliche e della reggia papale. Fu una vita senza peripezie, dedita al lavoro e alla famiglia, modesta nelle apparenze, eroica per la grandezza delle creazioni artistiche a cui diede luogo. Si può dire che il Palestrina salvò la musica sacra dalla corruzione, le infuse un'anima fervida e pura, liberandola dall'artifizio meccanico a cui l'avevan condotta le fredde bravure dei Fiamminghi e dalle stravaganze che la profanavano. Figuratevi che c'era l'usanza di scegliere un motivo di canzoncina popolare, spesso volgare, — qualcosa come *Valencia* o *Gigolette* — per tema dominante, e di ricamarci su una messa con infinite ricercatezze e lambiccature di contrappunto! Il Palestrina nella sua celebre messa detta *di Papa Marcello*, trattò invece il Sacrificio divino con canti d'una solennità e d'una soavità degne del grande atto. Per sua virtù, la musica tornò a pregare invece di scherzare coi suoni, tornò a offrirsi a Dio come un incenso sonoro, invece d'offrirsi agli uomini come un futile divagare di note piacevoli all'orecchio. L'opera del Palestrina è immensa ed è tutta pervasa da un sublime amore mistico. Con le

fluidità e con gli urti dell'armonia egli sa rendere le estasi e i turbamenti dell'anima religiosa, le supplicazioni della folla genuflessa, i suoi lamenti, le sue allegrezze gravi; col giuoco delle sole voci umane (la musica del Palestrina è *a cappella*, cioè senza accompagnamento) egli ci fa sentire il mormorio delle selve, il fremito ampio del mare, il profumo dei gigli, la dolcezza delle albe, la stellata solitudine notturna. Ascoltando i suoi *salmi*, i suoi mottetti, i suoi dolorosi *improperia*, composti per la Settimana Santa, il suo *Stabat mater*, i suoi *madrigali* (1), si è rapiti in un paradiso di beatitudine severa, in una luce soprannaturale in cui palpitano angelici sospiri, fremono lamenti d'una struggente dolcezza.

* * *

Della vita privata di quello che, ai suoi tempi, fu detto giustamente il « principe della musica » e che è paragonabile per altezza d'ingegno e per nobiltà d'ispirazione solo a Bach e a Beethoven, sappiamo ben poco. Al fisico doveva apparire, a chi non conoscesse la sua luce interiore, un piccolo uomo dall'alta fronte e dalla barbetta a punta, vestito della tonaca rossa o nera che era la divisa ufficiale del cantore pontificio. Abitava con la moglie Lucrezia e con gli amati figli una casetta vicino alla sacrestia di S. Pietro e vi ospitava cinque o sei ragazzi che imparavano il canto. Nel 1580 conobbe il più cocente dolore: gli morì la cara sposa. Due figli gli eran già morti, Rodolfo e Angelo, poco più che ventenni, molto bravi nella musica e buoni e colti. Che immenso vuoto! Gli era mancato

(1) Di questa forma di canto a più voci, che è pura gloria italiana, parlerò nel capitolo che segue.

anche il caro fratello Silla; gli restavano solo più il figlio Iginio e dei nipotini. Allora sentì il peso della vita, desiderò lasciare il mondo e farsi prete. Il Pontefice gli concesse gli ordini minori. Ma, strano a dirsi, eccolo mutar idea. A sette mesi dalla morte di Lucrezia, che egli aveva pianta con le note sublimi e dolorose d'un salmo, sposa un'agiata vedova romana... Le sue opere gli eran pagate male. In molte lettere il grande compositore si lamenta che la necessità dei guadagni per sovvenire alla famiglia lo distraesse dall'applicarsi con mente pura alle profondità dell'arte. Sentiva che nulla è duro per il vero artista quanto il dover fare mercato del dono divino che è la ispirazione.

Nato nel 1526, Giovanni Pierluigi (tale era il suo nome), detto il *Palestrina* dalla piccola città natale, moriva in Roma nel 1594 a sessantott'anni, celebre, dopo d'aver lasciato ai vivi una messe di capolavori. I madrigali si contano a centinaia; i mottetti sono 179, le messe 93: un vero universo, irradiato dal sole della fede.

Il Cinquecento vanta musicisti meravigliosi: dai veneziani Gabrieli allo spagnuolo Victoria, dal francese Goudimel, che musicò i salmi eroici dei protestanti perseguitati, al fiammingo Orlando di Lasso, prodigio di fantasia e d'inventività, che scrisse 1200 mottetti: ma nessuno di quei maestri sale alle altezze vertiginose in cui si libra il genio di Giovanni Pierluigi, artefice, con Raffaello e con Michelangelo, della maggiore grandezza artistica della Chiesa.

2 - *Con sette note.*

CAPITOLO III

MONTEVERDI, IL CREATORE DEL DRAMMA MUSICALE

Verso il 1580 a Firenze, nella bella casa del conte Giovanni Bardi di Vernio, buon dilettante di musica e fine amatore di poesia, si ritrovarono a discorrere Vincenzo Galilei (il padre dell'astronomo Galileo), ammiratore fanatico dell'antica musica greca, il poeta Ottavio Rinuccini e i musicisti Jacopo Peri e Giulio Caccini. Il discorso si aggirava per lo più sulle relazioni fra la poesia e la musica e sulla necessità di creare un'arte che alleasse l'una all'altra per dar vita a un'azione rappresentata da personaggi. Dalle loro conversazioni nacque il *dramma per musica*, quella forma che noi chiamiamo *opera* o *melodramma* e che era destinata a una travolgente fioritura. Invece del canto polifonico, che soffocava la poesia sotto un intreccio troppo complicato di suoni, quegli artisti di pretta toscanità volevano una melodia naturale come un discorso, una declamazione musicale chiara ed espressiva, sostenuta dall'accompagnamento armonico degli strumenti. Le prime opere — la *Dafne*, musicata dal Peri, e l'*Euridice*, successivamente musicata dallo stesso Peri e dal Caccini in Firenze — furono rappresentate in case signorili o presso le Corti, non già a

teatro. Per lungo tempo l'opera fu spettacolo privilegiato di soli principi e di gran signori.

* * *

A Firenze era dunque nata — da quella che si chiamò poi la *Camerata fiorentina* — purissima d'intenti ma ancora fievole di mezzi, l'opera. Il genio che le diede la potenza di vivere, che la dotò d'un linguaggio musicale completo perchè esprimesse tutte le passioni, fu Claudio Monteverdi.

La musica delle sue opere teatrali — l'*Orfeo*, l'*Arianna*, il *Ritorno d'Ulisse*, l'*Incoronazione di Poppea* — ci commuove ancora nel profondo dell'anima, sebbene sia stata composta or son trecent'anni. È Claudio Monteverdi il vero creatore del melodramma, l'artista che apre le strade del futuro, che renderà possibili Gluck, Mozart, Rossini, Verdi e Wagner. Nelle sue opere la passione, la gioia, il terrore, l'angoscia, la gloria, la tenerezza, la morte trovano i loro accenti adeguati in una musica che fluisce come un fiume luminoso, ora declamata in forma di *recitativo*, ora effusa nelle volute armoniose dell'*aria*, ora affidata al concento ricco e trasparente del coro, ora espressa dalla voce multanime dell'orchestra. Il Monteverdi può dirsi anche il creatore dell'*orchestra* moderna: egli ha saputo *dipingere* coi suoni come si dipinge coi colori, ha trovato risonanze e timbri espressivi e pieni di fascino, si è servito degli strumenti per tradurre con splendida efficacia le situazioni, le passioni e i caratteri. I tromboni, dal suono grave e cupo, descrivono nel suo *Orfeo* la lugubre discesa del poeta nel mondo dei morti; le viole dal caldo fremito accompagnano le scene pate-

tiche e d'amore; le trombe e i tamburi esprimono l'accanito furore dei combattimenti; i flauti, gli oboi e i fagotti la dolcezza delle emozioni pastorali.

L'*Orfeo* è forse il capolavoro del Monteverdi: ma dalla divina *aria* chiamata il *Lamento d'Arianna*, unico brano superstite dell'opera *Arianna*, andata perduta, possiamo comprendere come quest'ultima dovesse gareggiare con l'*Orfeo* stesso in sovrumana bellezza. V'accadrà certo di ascoltare quel sublime singhiozzo melodioso. È Arianna, abbandonata sull'isola deserta dallo sposo Teseo, che si lamenta e invoca la morte:

Lasciatemi morire!
E che volete
che mi conforte
in così dura sorte,
in così gran martìre?
Lasciatemi morire!

* * *

Il Monteverdi non è soltanto grandissimo nel dramma musicale: è anche, col Palestrina, il principe dei compositori di *madrigali*. Cos'era il *madrigale*? Ve lo dirò: era un breve componimento poetico con parole italiane, musicato a cinque voci. Era nato nel Quattrocento a Firenze, la città canora, la patria arguta delle ballatette, delle *frottole*, delle *cacce*. D'argomento per lo più profano, talvolta malizioso, rassomigliava nella brevità e nella nettezza al sonetto. Nel Cinquecento ne scrissero dei bellissimi, in Italia, don Carlo Gesualdo, principe di Venosa, il bresciano Luca Marenzio, chiamato « il più dolce cigno », il modenese Orazio Vecchi che, nell'*Anfiparnasso*, fece

parlare le maschere della commedia in una serie di cori saporiti; il mantovano Alessandro Striggio, che descrisse col coro il cicalare delle donne al bucato; e il bolognese Adriano Banchieri che in un madrigale burlesco, il *Contrappunto bestiale*, se la godè a imitare i versi del cane, del gatto, del cùculo e dell'assiuolo. Anche i Fiamminghi eccelsero nel madrigale: tali Adriano Willaert, vissuto a Venezia, Giacomo Arcadelt, amico di Michelangelo, e il grande Orlando di Lasso. Ma l'ultimo dei madrigalisti e il sommo è Claudio Monteverdi. Ne pubblicò infiniti, pieni di bellezze inattese, d'audacie armoniche, di poesia e di capriccio. Ve n'ha dei cavallereschi, dei pastorali, dei funebri, dei drammatici, degli amorosi, dei guerreschi, dei lamentosi, dei sorridenti, dei bizzarri. Anche in queste pagine egli si rivela un mago, tanta varietà e potenza e libertà espressiva sa dare alla pura musica vocale, sì da gareggiare coi colori e con le sfumature dell'orchestra. Basterebbe alla sua gloria il madrigale che incomincia: *Ecco mormorar l'onde*, e che evoca il mormorio e il profumo d'un paesaggio in primavera.

* * *

Claudio era nato a Cremona nel 1567, da un medico. Si diede alla musica fin da fanciullo. Suo maestro fu Marcantonio Ingegneri, musico della Corte di Mantova. A diciassette anni pubblicava i primi madrigali; a ventitrè era suonatore provetto di viola in quella Corte. Il suo protettore, il duca Vincenzo Gonzaga, amico di Galileo e protettore anche del pittore fiammingo Rubens, gli voleva un gran bene ma lo pagava poco, lo faceva spasimare per ottenere il magro stipendio e, per di più, lo distoglieva dal-

l'arte per portarlo con sè magari fino in Ungheria, dove andava a combattere gl'infedeli. È con l'*Orfeo*, rappresentato alla Corte mantovana nel 1607 con immenso successo, che l'artista realizzò la creazione della prima *opera in musica*, mirabile nell'ispirazione poetica e musicale e studiata fin nei minimi particolari dell'orchestrazione (1) e dei ricchi apparati scenici. Purtroppo, in tanta gloria, lo colse nello stesso anno il tragico dolore della morte della moglie. Benchè gli restassero due cari figliuoli, la sua vita perdette la luce della serenità. Era malaticcio, si dibatteva in strettezze finanziarie, non si aspettava più dal Duca che ingratitudine e indifferenza. La morte del Gonzaga, avvenuta nel 1612, gli permise di lasciar Mantova: ne partì con una borsa di venticinque scudi — poche centinaia di lire — in cambio di tanta fatica e di tanta bellezza creata! Ma la fortuna gli arrise: l'anno dopo, era nominato dalla Repubblica Veneta, rettore della Cappella di S. Marco, dopo un saggio corale e un concerto d'organo che furono trionfi.

D'allora in poi, visse in quella città — una delle patrie della musica — onorato e sereno, producendo capolavori con la facilità che permette al cielo di formare nubi meravigliose. Scriveva messe per il suo coro di S. Marco, drammi, madrigali; rivestiva di soavi note episodi del Tasso, fra gli altri il *Combattimento di Tancredi e Clorinda;* organizzava feste pubbliche, studiava effetti scenografici sorprendenti, pensava a un teatro ideale, perfetto per l'acustica, aperto solo a coloro che fossero degni della comunione con la divina arte dei suoni. Dalla Germania e dalla Francia venivano musici illustri

(1) L'arte di creare e distribuire le sonorità dell'orchestra.

a visitarlo e a fargli onore. Le opposizioni e le critiche degli invidiosi e dei rivali non riuscivano a scalfire il placido cristallo della sua anima, buona e superiore. Nel 1630, sfuggito a una terribile epidemia di peste, si votò a Dio e prese l'abito di prete. Visse ancora lunghi anni, abbastanza per vedere i suoi drammi — il *Ritorno d'Ulisse*, l'*Arianna*, l'*Incoronazione di Poppea* — rappresentati con ardente successo nei primi *teatri pubblici*, aperti in Venezia nel 1637. Lasciò la terra, glorioso e sereno, nel 1643, pianto dall'intera Europa artistica. Ciò che non morrà mai è il palpito della sua sublime anima di cantore, effuso nel *Lamento d'Arianna*, nel celebre madrigale *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo* e in tante altre musiche ricamate di dolore e di sogno.

L'unico ritratto del Monteverdi giunto sino a noi ci mostra un volto magro, occhi vivacissimi, baffi ben pettinati e una breve barba a spatola, che si strofina sul linone d'una di quelle collarine candide d'allora, che, increspate, si chiamavano *gorgiere* o *lattughe*. È piuttosto l'aspetto d'un gentiluomo o d'uno studioso che quello d'un artista, dato che noi tendiamo a rappresentarci l'artista diverso in qualche cosa — zazzera, berretta sulle ventiquattro o barba incolta — dagli altri mortali. Il volto del Monteverdi, serio e pensoso, è il vero specchio delle virtù morali ch'egli ebbe: bontà, sensibilità, dignità, amore disinteressato per l'arte e per la bellezza.

* * *

Il grande cremonese aveva dunque creato il teatro musicale, precorrendo nell'idea dell'*associazione delle arti* per ottenere il massimo effetto, il pensiero del futuro

audace riformatore teatrale Riccardo Wagner. Nelle opere del Monteverdi non collaborano infatti tutte le arti? Poesia, musica, pittura, scultura e architettura si alleano per far bello. L'architettura e la pittura pensano agli scenari; la scultura esce dal gelido marmo per farsi tutta viva nel gesto dei personaggi in carne e ossa. Ma quell'equilibrio durò poco. Morto il suo creatore, l'opera non tardò a diventare un divertimento barocco, nel quale gli scenari fantastici, le macchine, le apparizioni, gli effetti luminosi tenevano il primo posto, a spese della musica e della poesia, per sbalordire il pubblico. Il Monteverdi ebbe valorosi continuatori a Venezia, a Firenze, a Roma: celebri in Venezia il suo allievo Francesco Cavalli, il Cesti e il Legrenzi, capaci di costellare di stupende pagine di melodia — le *arie* — i più indigesti centoni mitologici, infarciti di balletti e di cambiamenti di scena. Figuratevi che nel *Pomo d'oro*, melodramma del Cesti, rappresentato alla Corte di Vienna nel 1667, si cambiava lo scenario sessanta volte! In conclusione, tutte quelle opere — sono fitte come le stelle — che fecero tremare dagli applausi le sale dorate e costellate di ceri dei teatri del Seicento, oggi dormono mute e polverose negli archivi.

L'esempio di Venezia canora faceva aprire intanto teatri musicali in tutte le città colte d'Italia. È a Napoli che l'opera trovò la maggior fortuna e fiorì per virtù d'uno sciame di geniali maestri, durante tutto il Settecento, a partire da Alessandro Stradella (1) fino ai sovrani

(1) Con la vita dello Stradella si potrebbe scrivere un romanzo avventurosissimo: e c'è chi l'ha scritto. Violento di carattere, disordinato nelle passioni, offese a Venezia un patrizio e fu costretto a fuggire a Torino, ma per poco non ci finiva, pugnalato dai sicari. Riparò a Genova e ci morì, nel 1862, assassinato. Era geniale, ma scriveva con artificiosità barocca: sulla parola *tiranno* mise una volta 65 note, e 97 sulla parola *furore*: quanto basta a farlo sbollire del tutto.

dell'*opera buffa*, cioè a Paisiello e a Cimarosa. È a Napoli che rifulsero il genio e la fortuna d'Alessandro Scarlatti (1659-1725), trasformatore del teatro musicale. Con lui il canto diventò fioritissimo e dominatore. L'opera, da spettacolo per gli occhi, ornato di musiche, si trasformò in un vero concerto. Che purezza, che fluidità, che incantevole mollezza, che ricamo di trilli e di ornamenti nelle sue arie! Con esse sboccia il giardino del *bel canto*, gloria italiana, prodotto delizioso d'un paese in cui la voce umana è bella come la lingua, e la musica è un idioma divino sulle bocche di tutti. Ingegno musicale copioso, lo Scarlatti compose per la Corte e pei teatri di Napoli ben 110 opere, prodigando in esse tesori di squisita melodia. Eppure, se i pezzi di *bel canto* incastonati come gemme continuano a rifulgere e a sedurre, nessuna di quelle opere si rappresenta più...

Lo stesso si dica per quelle dei suoi geniali continuatori — Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Francesco Durante, Niccolò Porpora, Niccolò Jommelli, ecc. ecc. — che da Napoli empirono il Settecento di musica raffinata e fiorita e che sopravvivono solamente nell'incanto fugace di qualche *aria* d'una purezza ammaliante. E la ragione di tanto eclisse? La musica che dura, che commuove in ogni tempo, è quella che ha un profondo contenuto umano, è quella sobria ed espressiva che Claudio Monteverdi aveva data a modello ai compositori teatrali del futuro: i maestri veneziani la tradirono per abbagliare il pubblico con la pompa delle scene, i napoletani del Settecento sacrificarono il suo candore allo sfoggio delle fioriture e dei gorgheggi. Ridotto a un giuoco canoro, il melodramma italiano, che trionfava da Napoli a Pietroburgo, da Venezia a Dresda e a Vienna, decadde presto

nella sua dignità d'opera d'arte. Il cantante ne divenne il dio tirannico, capriccioso, spesso di cattivo gusto: e il compositore dovè sottoporsi alle smanie di bravura del tenore e ai fiumi di vanagloria della prima donna. Per salvare l'opera da quel pantano ci voleva un polso gagliardo. Chi lo sporse alla bella pericolante non fu un italiano ma un tedesco, imbevuto però — come lo erano tutti al suo tempo — di musica italiana: il suo nome è Cristoforo Gluck.

CAPITOLO IV

GRANDI INNOVATORI

E ora facciamo un passo indietro e torniamo nel Seicento.

Ormai l'arte di costruire gli organi era giunta in Italia ad una grande perfezione. Quando lo strumento d'un'arte o d'una scienza è perfezionato, avviene sempre, certo per legge provvidenziale, che venga al mondo l'uomo di genio che su quello strumento farà meraviglie: e questa legge è vera anche in musica. Ora che l'organo, come dissi, ha cento e cento canne e cento e cento suoni ed è dotato di *registri* che lo trasformano in una vera orchestra dai timbri più svariati, si aspetta la creatura sovrana che segga davanti a quella tastiera, custode della voce di tante trombe, flauti e viole, e che metta i piedi su quella pedaliera, pronta a sprigionare la vibrazione cupa dei contrabbassi.

Quell'uomo apparve in Italia nel 1583. Era ferrarese. Si chiamava Gerolamo Frescobaldi. Dir arte o poesia a Ferrara significa dir fantasia, estro, spontaneità sorridente. Non è nato a Ferrara l'Ariosto? Non è nato a Ferrara il bizzarro, esuberante, variopinto Dosso Dossi, il pittore dei fauni e delle maghe? Quando il Frescobaldi nacque nella città del fantastico castello vermiglio, Ferrara era

un gran centro di coltura: e la sua potenza politica, benchè in declino, dava ancora da pensare alla vicina Repubblica Veneta. Ma la città doveva conservare l'aspetto di quasi agreste bonomia che la fa così pittoresca ancor oggi. Fu certo la freschezza di quello sfondo alternato di nobili palazzi e di casette, d'orti e di conventi, che giovò a mantenere candido e arioso l'ingegno del Frescobaldi, pure così sapiente, ma solo per genio, non per pedanteria. La sua musica d'organo o di cembalo contiene molti temi di danza o di canzone, semplici e freschi: per esempio la *Bergamasca*, la *Gagliarda*, la *Canzone della Girometta*, quella di *Fra' Jacopino*... L'artista li varia, li fiorisce di note, li orna con la polifonìa più ingegnosa. I pezzi si chiamano *ricercari*, ossia improvvisazioni, *toccate*, *fantasie*, *capricci*, e sono pieni di libertà, sebbene sian quadri perfetti per la compiutezza della costruzione e dell'armonia.

Il limpido maestro ferrarese dovette avere un umore simile a quello dell'Ariosto: gentile, fine, arguto, estroso ma con misura, paziente, modesto. Eppure quanta gloria raccolse senza inebriarsene! Dopo gli studi musicali, fatti nelle Fiandre, che erano, come l'Italia, una terra promessa dei canti e dei suoni, eccolo, a venticinque anni, organista di S. Pietro in Roma. Quando suonò per la prima volta sull'organo della solenne Basilica, era già tanto celebre che accorsero trentamila persone a udirlo. Scrive un suo contemporaneo: « D'organo e di cimbalo Geronimo Frescobaldi ferrarese porta fra tutti il vanto, e nell'artificio (cioè nell'invenzione musicale) e nell'agilità delle mani ». Maestri tedeschi e fiamminghi già in fama accorrevano nella capitale pontificia, per mettersi sotto la sua guida. Quando morì (nel 1643), la musica, per virtù sua spaziava, su nuovi orizzonti. Peccato che si sappia così poco di lui!

Un suo ritratto a stampa ci mette davanti la bella testa energica d'un uomo sui trent'anni, con un minuto pizzetto, con occhi sinceri e luminosi. Ma come farebbe piacere saper qualcosa di più! Come viveva? quali erano i suoi gusti, le sue abitudini, i suoi amici? Mistero! Allora non c'erano ancora nè i giornali nè la *Radio*, e i grandi artisti facevano parlare pochissimo di sè...

* * *

Anche il clavicembalo — nato dal rozzo *clavicordio* medioevale — si veniva perfezionando lentamente. Gli davan molti nomi: lo chiamavano *cembalo* o *arpicordo*, quando il suo telaio, deposto su un tavolo o montato orizzontale su tre o quattro piedi, era a forma d'arpa; *verginale*, perchè lo sonavano le monache nei conventi, e *spinetta*, dal nome del fabbricante veneto Giovanni Spinetti. In luogo di martelli, aveva per ogni tasto un beccuccio di penna d'oca o di corvo che pizzicava la corda, invece di percuoterla, come fa nel pianoforte moderno. Il suono era gracile, minuto, senza lunga vibrazione. Vinceva di poco in ricchezza il suono del liuto, che in tutto il Seicento fu caro non meno del cembalo al pubblico e ai musicisti.

Molti scrissero per clavicembalo in quel secolo; il Frescobaldi stesso, Bernardo Pasquini, il Bononcini, ecc. Ma è nel Settecento che si leva la figura del grande innovatore: Domenico Scarlatti.

Figlio e alunno del celebre operista Alessandro, e nato anche lui nella musicalissima Napoli, nel 1685, Domenico compose per cembalo musica che durerà eterna. V'infuse una grazia, un'eleganza, un brio, una rapidità,

una leggerezza in tutto italiane e del tutto nuove. La mano sinistra salta continuamente sulla destra, picchiettando il tessuto armonioso di notine limpide come perle. In quella musica si danza, si folleggia, si dialoga con furia burlevole, s'inseguono farfalle, si giuoca a mosca cieca, si fanno riverenze subito interrotte da uno scambietto malizioso. Un giorno il bel gatto del maestro salta sulla tastiera del cembalo e cammina: ogni passo delle zampine di velluto è una nota. Domenico lo vede, lo scaccia. Da quel *dietro-front* viene fuori una piccola scala precipitosa, dalle note alte ai bassi. Niente di meglio: ecco il tema per una magnifica *fuga*, cioè per un pezzo ingegnoso a più voci! Domenico lo scrive e lo intitola la *Fuga del gatto:* è un capolavoro.

Doveva essere smilzo ed elegante come la sua musica quel figlio delle Fate: e certo, nelle Corti, la sua persona, abbigliata suntuosamente e assisa al cembalo (era lui allora il suo solo esecutore) doveva piacere come il suo stile. Ma, invecchiando, ingrossò. Come fare a incrociare le mani e a filar miriadi di notine, quando si ha un po' di ventre? Infatti la musica scarlattiana dell'ultimo periodo non contiene più tratti di estrema velocità nè incroci di mani.

Se interrogate la serena faccia dai grandi occhi, imparruccata e inquadrata da una pettorina di pizzi, che vi guarda dal ritratto dell'artista, essa vi risponderà con un grato accento napoletano e con qualche parola spagnuola disseminata qua e là:

— Davvero, non mi posso lamentare della vita che ho vissuto. Ho colto tanti applausi a Roma, in Napoli mia, nelle nebbie di Londra, nella luce ardente della Spagna, perchè sapevo far bene i capricci sulla tastiera.

A ventiquattr'anni, nel palazzo del Cardinale Ottoboni, entrai in gara con un giovane che si chiamava Haendel e che era stimato un prodigio: e lo vinsi al cembalo, come lui mi vinse all'organo. Insegnai la musica alle principessine, nelle Corti di Lisbona e di Madrid: quale onore! E scrissi musica su musica, con facilità, con gioia, con ebbrezza. La musica, cosa strana, è ancora più amata e ammirata oggi che ai miei tempi! Tutti la conoscono, e la *Radio* spesso sgrana perle del mio scrigno. Vissi sereno e festeggiato, e forse ebbi un po' di vena e molta fortuna. Davvero, non mi posso lamentare!

* * *

Altra figura in piena luce nel mondo cembalistico del primo Settecento è Francesco Couperin, detto il *Grande*. Inchinatevi: siete di fronte al pianista e all'organista di S. M. il re Luigi XIV di Francia, *le Roi Soleil*. È il vero tipo del francese elegante, compìto, un po' sussiegoso. Ha lasciato scritto come il cembalista debba comportarsi quando suona davanti al re e alla Corte. Non deve accennare al ritmo nè col capo nè col corpo nè coi piedi; non deve fissare troppo lo sguardo su qualche oggetto o nel vuoto, e deve soprattutto guardare la compagnia. « Per le smorfie del volto, egli dice, ci si può correggere da sè, mettendo uno specchio sul leggìo della spinetta ». La norma è buona e può servire anche a qualche pianista moderno.

La musica del Couperin è delicata, amabile, un po' infiocchettata d'ornamenti. Son tanti pezzettini come quadretti, che hanno nomi carini e le note ben adatte al nome: l'*Amorino in culla*, i *Mietitori*, l'*Usignuolo inna-*

morato, le *Farfalle*, le *Api*, la *Monellina*, la *Svaporata*, l'*Ingenua*...

Un po' meno incipriata della musica del Couperin è quella per cembalo d'un altro grande compositore francese del secolo XVIII, celebre anche come operista: Gian Filippo Rameau. Scrisse un'infinità di gavotte e di minuetti, di gighe e d'altre danze, e trattò con squisita freschezza la musica descrittiva. Ecco dei titoli: il *Richiamo degli uccelli*, i *Tùrbini*, la *Gallina*. In quest'ultimo pezzo il tema è il gioioso *coccodè* della buona comare pennuta dei pollai. Il verso del cùculo l'aveva già musicato il Pasquini e lo musicherà il francese Daquin. Poi Haydn metterà in un minuetto il muggito del bue, con tanta grazia da render musicale quel boato ben poco armonioso. E ricordatevi anche del cembalista tedesco Kuhnau che, nelle sue *sonate bibliche*, descrisse come poteva, coi magri suoni dell'arpicordo, i furori di re Saul e la battaglia di Davide e del gigante Golia.

* * *

Ecco il violino, vedi,
con le sue quattro corde,
con le due ***S*** che dicono
« *Studia sempre* », e l'archetto!

Così dice, un po' per prenderci in giro, il poeta: e noi baderemo anche al violino, a quello strumento ammaliatore, così bello di suono e di forma, con la sua cassa lucida e leggermente rigonfia, col riccio che fa pensare a una mano chiusa o a un cavalluccio marino, e con le piccole aperture vicine al ponticello, fatte proprio a *S*, non so bene se per raccomandare davvero ai principianti e ai

già esperti di studiar sempre, o per accrescere la vibratilità della cassa facendovi circolare l'aria.

Nel secolo XVI il violino, derivato dall'antica *lira da braccio*, ha già quasi la forma che conserverà. In quel secolo un liutaio insigne, Gaspare da Salò, lo perfeziona nell'aspetto, nella vernice e nel suono. Poi vengono i famosi liutai di Cremona — Andrea e Nicola Amati, Antonio Stradivario e la famiglia dei Guarnieri — costruttori incomparabili di strumenti dalle sonorità di cristallo. Il segreto di quei maestri sta nella misteriosa formula delle vernici, nella perfetta inflessione e lavorazione delle lamine di legno e in quell'impalpabile magia che fa d'un artigiano, fra mille, un artista, un genio.

Ed ecco che, essendo lo strumento giunto alla sua perfezione, nasce il grande esecutore e il compositore che crea per esso. È Arcangelo Corelli, una delle figure più nobili della musica italiana. Il suo stile è puro, patetico senz'affettazione, spesso vivace ma con decoro e misura. Compone le prime *sonate* per uno o più violini, formate da un'ordinata serie di pezzi cantabili o di danza, di *adagi* e di *allegri*. Compone i primi *concerti grossi* che precorrono la *sinfonia* classica e che sono affidati a un gruppo di violini primeggianti, accompagnati da un'orchestra di archi. Il suo *Concerto del Natale* contiene pezzi pastorali stupendi. Il Corelli dà ai violinisti d'ogni tempo il modello d'un'arte limpida, sana, elevata, lontanissima dalle acrobazie volgari, veramente *classica*. Nacque a Fusignano di Romagna nel 1653, fu direttore di cappella del Cardinale Ottoboni a Roma e visse sessant'anni, producendo un fiume di musica. È sepolto nel Pantheon, vicino a Raffaello. C'è chi dice fosse timidissimo e che il suo stato di melanconia perenne gli abbreviasse la vita.

Se volessi enumerare qui tutti i grandi violinisti italiani del Settecento — alcuni fra i maggiori furono alunni del Corelli — dovrei far qualcosa come un catalogo degli astri d'una nebulosa. Ne citerò due soli, grandissimi: il Vivaldi e il Tartini.

Antonio Vivaldi,[1] veneziano, fu detto il *Prete rosso* per due motivi: era stato tonsurato e ordinato prete, ma, gracilissimo, dovè lasciare la tonaca; e poi, era rosso fiammante di capelli, proprio come il Peri, che tutti chiamavano lo *Zazzerino*. Trascorse quasi tutta la vita nella sua Venezia, e fu maestro del coro nel Conservatorio musicale dell'Ospedale della Pietà, ove istruiva le orfanelle e le trovatelle a cantare e a suonare il violino, e dirigeva l'orchestra. Violinista valoroso, scrisse, pel suo strumento grandiosi concerti, accompagnati dall'orchestra di legni e d'archi. In alcuni si compiace di descrivere, meglio, d'interpretare spettacoli naturali: le stagioni dell'anno, per esempio. Nella sua *Primavera* si sente la natura rinascere, e tutte le creature sembrano palpitare di gioia al suono dei violini. La sua *Estate* è composta d'una musica fertile, che annuncia una messe abbondante. Nel suo *Autunno* fa cadere le foglie degli alberi, si può dire, a colpi d'archetto. Nell'*Inverno* il suo uditorio rabbrividisce, muore di freddo. Un vero pittore, insomma.

È un artista potente e gagliardo il *Prete rosso*. Chi crede che il Settecento sia tutto acqua di rose, cipria e riverenze, vada a sentire come sciabolano gli archi in certe sue pagine irruenti, massicce: fa già pensare a Bach e a Beethoven.

Giuseppe Tartini, nato nel 1692 a Pirano nell'Istria, fu un altro dei re del violino e fondò una grande scuola in Padova, dalla quale uscirono esecutori perfetti. Non

(1) opera "Judith triumphans". Stupenda trama sinfonica

aveva voluto farsi frate da giovane, com'era desiderio dei suoi: s'era iscritto invece all'Università, nella facoltà di legge. Coltivava però meglio dei codici la scherma (era uno spadaccino *tifoso*), la galanteria e la musica: soprattutto il violino. Per sposarsi, fece fuggire in segreto una fanciulla. Brutta impresa! Perseguitato come rapitore, dovette riparare ad Assisi, ove trovò asilo nel grande convento francescano. In quella pace, in quel silenzio pio si approfondì negli studi d'armonia e nel violino. Poi, liberato dall'accusa, si stabilì in Padova e ci visse fino alla morte, col titolo e il mediocre stipendio di primo violino e di direttore dell'orchestra della Basilica del Santo. Sembra un romanzo, nevvero? Le sue sonate, più ammirate che mai, sono pure e sode come il cristallo. La più difficile e la più bella è quella chiamata dall'autore *Sonata del Diavolo* o *Trillo del Diavolo*. Ecco come il Tartini stesso spiega quel titolo bizzarro:

« Una notte del 1713 sognai che avevo fatto un patto « col Diavolo e che egli era al mio servizio. Tutto mi « riusciva a meraviglia; ogni mia volontà era sempre pre- « venuta e ogni desiderio appagato ad usura dal mio « nuovo domestico. Immaginai di dargli il mio violino « per vedere se riusciva a suonarmi qualche bel pezzo, « ma quale fu il mio stupore allorquando lo intesi eseguire « colla più grande bravura ed intelligenza una Sonata « tanto singolare e bella che niuna cosa io conosco che « potesse esserle comparata! Lo stupore, il rapimento e « il diletto che ne provai furono tali che mi mancò il re- « spiro e per la violenta emozione mi risvegliai. Presi sul- « l'istante il mio violino colla speranza di ritrovare al- « meno una parte di quanto avevo udito poc'anzi, ma « invano. La Sonata che composi allora è veramente la

« migliore che io abbia scritto e io la chiamo ancora la « Sonata del Diavolo, ma essa mi riuscì tanto inferiore « a quella che avevo udito, che avrei voluto spezzare il « mio violino e abbandonare per sempre la musica, se ne « avessi potuto fare a meno ».

La particolarità della sonata consiste in una frase in crescendo, che torna più volte, accompagnata da un trillo difficilissimo, secco, sarcastico, veramente degno di Belzebù, che si è seduto ai piedi del letto dell'autore per tormentarlo, mostrandogli come si suona il violino all'inferno.

CAPITOLO V

LULLI, IL MUSICO DEL RE SOLE

Il fondatore dell'opera nazionale francese, l'artista che riuscì a liberare il melodramma francese dalle influenze italiane, fu un fiorentino! Il suo nome era Lulli: ma i Francesi, che ce l'hanno rubato un poco e lo stimano un dei loro, lo chiamano *Lully* (leggete *Lullì*, con l'u alla lombarda) o meno male, *le Florentin*.

La sua carriera compie una parabola prodigiosa: da sottosguattero egli diventa sovrintendente della musica di Re Luigi XIV, poi direttore dell'Opera di Corte e padreterno degli spettacoli e delle musiche di Francia. Muore lasciando otto o nove case e ville, terreni a perdita d'occhio, gioie, oreficerie e cinquantotto sacchi di luigi d'oro e di doppie di Spagna. Genio ne aveva da vendere: ma a quel tesoro di zecca andava mescolato il piombo d'una certa volgarità, d'una certa ambizione e d'una certa furberia più da negoziante che da artista. Peccato! La sua figura ne esce un po' sciupata, sebbene piena d'interesse.

— Cavaliere, voi che scendete per diletto in Italia, portatemi un piccolo italiano intelligente e carino, – aveva detto languidamente, scrollando i ricciolini fatti col ferro, la *Grande mademoiselle*, una principessa molto importante e boriosa. – Vorrei imparare l'italiano con lui.

Il cavaliere di Guisa, gentiluomo infioccato e imparruccato, s'era piegato in due nell'impeto soffice d'un grande inchino.

Qualche mese dopo, egli era di ritorno a Parigi e, di tra le valigie, i bauli, le gabbie e i portacappelli, tirava fuori un ragazzetto bruno, olivastro, dal naso schiacciato: Giambattista Lulli. L'aveva scovato a Firenze in un molino, e i genitori poveri gliel'avevano affidato senza tanti lamenti. Quando lo vide, la principessa fece una smorfia: troppo brutto! E Giambattista, invece d'insegnare la lingua di Dante a Sua Altezza, diventò sottosguattero. A Firenze, per fortuna, un buon monaco gli aveva insegnato a legger le note e a pizzicare la chitarra. Si salvò così. Il bollore della musica lo consolava del bollore della rigovernatura. Nei momenti di libertà raschiava un cattivo violino che aveva trovato in un ripostiglio. Quando c'erano serate musicali a palazzo, si nascondeva fra i tendaggi di broccato e ascoltava in estasi. Un giorno la *Grande mademoiselle* sentì venire dalla cucina un suono di cantino dolce e puro. Chi poteva sonare così bene tra le casseruole e le padelle? Possibile? Era quel brutto ragazzo dalla faccia piatta?

Allora si pentì d'averlo trattato così male e lo fece salire dalla cucina all'appartamento, dall'Ordine dello strofinaccio lo promosse alla Stella dello spolverino. Dovette farne una grossa, il piccolo bècero trasformato in paggio, per essere licenziato subito dopo! Ma le ciambelle gli riuscirono tutte col buco. Entra nella piccola orchestra che si chiamava *les Violons du roi*, e si fa notare da Luigi XIV come ballerino e violinista. Di cosa in cosa sale come uno scoiattolo: è capo di quei violini, poi compositore di Corte, con l'incarico di scrivere le opere e i

balletti per divertire Sua Maestà; poi direttore dell'Accademia Reale di Musica, ecc. ecc. Il suo meraviglioso estro musicale, la potenza della sua volontà e le sue rare doti di regista gli servivano da propulsori: ma certo sapeva aiutarsi anche con l'intrigo e con la scaltrezza, e trattava i numerosi nemici e i rivali sul piede di guerra. Violento, spesso brutale. Diceva che, se qualcuno gli avesse criticata in faccia la sua musica, l'avrebbe ucciso. Se a un tenore o ad un soprano saltava il ticchio di ricamare gorgheggi e abbellimenti nelle sue *arie* nobili e severe o nei suoi recitativi, li fermava in tronco e li fulminava con una ramanzina da pari suo. Se un violino sbagliava nell'orchestra, accorreva e gridava al disgraziato: — Sei stato tu! Non è scritto così! Traditore! Cane! — E si sa che, alle prove, ruppe più d'un violino su qualche spalla. Ma finita la prova, chiamava il cattivo suonatore, gli sorrideva, gli pagava il violino e una buona cena.

Con quella dura disciplina era riuscito però a fare della sua orchestra la prima d'Europa. Da vero generale, non dirigeva con una bacchettina, ma con un bastone di comando, picchiando sul pavimento con un'enfasi da tamburo maggiore.

Quante cose sapeva fare quel diavolo d'un Fiorentino! Danzare, recitare e cantare sul teatro, scrivere opere, balletti, minuetti e marce, aiutare i poeti a mettere insieme i libretti da musicare, e architettare scenari e colpi di scena, e formare e dirigere l'orchestra, i cori e i cantori. Quand'era stanco di creare o di lottare, di volere e di ringhiare, prendeva il violino o la chitarra e c'improvvisava sopra cento minuetti, correnti e gavotte.

Si capisce che Luigi XIV amasse un uomo così straordinario e ascoltasse ogni suo consiglio in materia di mu-

sica, e lo visitasse spesso nella sua casa, e chiudesse anche gli occhi davanti alla sua nota cupidigia, alla sua ghiottoneria e alla sua avarizia. Il sole ha pure qualche macchia! Anche il Re Sole aveva le proprie: e Lulli poteva bene dimenticarsi d'essere un angelo quando non componeva!

Chi lo conobbe dice che scriveva la musica al cembalo, con la tabacchiera vicina e con tutti i tasti sporchi di tabacco. Le ispirazioni gli venivano spesso da impressioni di cose. Durante una passeggiata, il passo del suo cavallo gli suggerì il ritmo d'una canzone. Un'altra volta s'ispirò felicemente per un'aria patetica al fruscìo lamentoso del vento nelle canne d'un orto e nella porta d'una casa deserta.

Sapete come morì? Mentre dirigeva, con la punta della famosa mazza si diede un colpo sul mignolo d'un piede. Si formò un'infezione; poi una cancrena invase tutta la gamba. Nel 1687, a 55 anni, il povero Lulli spariva dalla Corte del Re Sole e dalla terra. Uno splendido busto dell'epoca ci conserva le sue rudi sembianze: corpo massiccio, naso largo e carnoso, grandi sopracciglia, occhi piccoli, un po' da miope, un parruccone come una cascata di riccioli, fino a mezzo il petto.

La sua musica incisiva, larga, semplice e potente, ci conserva il fiore della sua anima.

CAPITOLO VI

BACH, IL PATRIARCA

La storia della musica è come la catena delle alpi: ha dolci alture, groppe maestose, cime, avvallamenti, vette vertiginose. Sebastiano Bach è una di queste. Per i più è una cima inaccessibile, coperta di neve e di ghiaccio. Invece per chi si accosta alla sua immensità con animo desideroso di comprendere la bellezza severa delle sue creazioni, la neve disgela e appaiono dolci erbe e teneri fiori. Per l'alpinista coraggioso e appassionato che tenta quelle solitudini il vento reca sulle ali il fremito di profonde foreste e l'eco di canti sovrumani. Chi dice che l'arte di Bach manca di melodia, che è arida e difficile come un compito d'algebra, o non conosce affatto Bach, oppure confonde la melodia, anima divina ed essenza d'ogni musica, coi motivetti volgari, dal ritmo facilone, che si portano a casa dall'operetta o dal *varietà*. Bach è certo severo: ma un adagio antico dice giustamente che l'arte severa è un gran godimento.

Ars severa magnum gaudium.

Prima che apparisse questo patriarca, la musica tedesca aveva già avuto nomi insigni. Basterà ricordare

Enrico Schütz, sàssone, autore di mirabili oratorii (1) sulla *Passione di Cristo*, vissuto nel Seicento. L'opera in musica era dominata dal gusto italiano. Compositori e cantori italiani trionfavano a Dresda e a Vienna: lo Steffani, il Caldara, il Porpora. Ma nella musica religiosa, favorita dal culto luterano, che dava molta importanza al canto corale dei fedeli, regnava lo spirito germanico grave e solenne. Di questo sentimento Bach si fece l'interprete e lo ornò coi tesori d'una sapienza polifonica sterminata, mantenendo intatta tutta la sua freschezza, sbocciata dal gran cuore del popolo. La sua melodia non potrà mai morire, perchè è, con la beethoveniana, la più semplice e la più profonda. Bella e giovane oggi come quando nacque, esprime l'adorazione di Dio, il dolore del cristiano davanti alle sofferenze di Gesù, la sua pia allegrezza all'idea della vita eterna, la meditazione tranquilla dell'anima che si sente sorretta dal cielo e il lieto fiorire della natura. Spesso è puro arabesco di suoni, ghirlanda armoniosa di note; altre volte esprime con maestosi accordi e con ritmi gagliardi l'ebbrezza d'un nobile trionfo; a volte si leva in diafane spire come l'incenso d'una preghiera.

Bach è stato uno dei primi, dopo i madrigalisti italiani, a scrivere *musica descrittiva*, cioè a dipingere con le note fenomeni della natura, esprimendo delle cose — badate bene — non il puro ritmo o il suono, ma il sentimento. In una cantata ha fatto sentire il sussurro della pioggia, in un'altra lo scorrere delle rapide onde del Giordano. Il suo linguaggio musicale è così meravigliosamente ricco che gli permette di esprimere tutte le pas-

(1) Per questa forma musicale, creata dagli italiani, vedete al capitolo seguente.

sioni, gli atti, i gesti: il furore selvaggio d'una folla, l'andatura titubante d'un uomo incerto, i singulti d'un cuore angosciato, il ritmo dei flagelli che straziano Cristo, lo strisciare perfido del Maligno. Nell'oratorio del *Natale* ha scritto una specie di sinfonia pastorale, ascoltando la quale non si può a meno di pensare ai pastori che adorano il Bambino in una fredda notte d'inverno, tutta scintillante di stelle.

* * *

La musica di Bach si esprime in due forme: il *corale* e la *fuga*. Il corale, tipico inno della chiesa protestante, è un modo di cantare a più voci, largo, solenne, che procede per accordi compatti. La *fuga* è il trionfo della polifonia, l'intreccio fantasioso ma sapiente di più canti simili fra loro, ma che entrano in campo *l'uno dopo l'altro*, provocando un'impressione di movimento, di cammino, di *fuga* insomma. Dalla logica matematica dei rapporti fra queste voci sorge l'espressione d'un profondo pensiero o d'un alto sentimento o d'un'energia gioiosa. Ogni fuga ha per base un *tema*, che predomina per tutto il corso dell'intricato fiume musicale. Se Bach tratta meravigliosamente la fuga e il corale (ornando quest'ultimo di ingegnose variazioni), ciò non vuol dire che non permetta alla libera melodia d'una voce sola di espandersi nella serena luminosità di mirabili *arie*, accompagnate dall'orchestra, simili nella forma alle arie dell'opera, ma ispirate, nella loro dolcezza, a una pacata pensosità.

Quanto alle composizioni lasciate da lui, vi dirò che il loro complesso è una vera selva fitta e fronzuta, ove la quercia gigantesca non nega il sole all'agile pioppo nè

alla pianticella fragile e profumata. Si va dai colossi come la *Passione secondo S. Matteo* o la grande *Messa*, alle miniature come i preludietti per piano, che egli ha scritti per tener deste le mani e il cervellino ai ragazzi principianti; si passa sulle cime verdi e sonore delle duecento *cantate* — specie di concerti vocali con orchestra (1), composti su passaggi delle Sacre Scritture per ornare il rito domenicale e festivo nelle chiese protestanti — e si spazia fra le meravigliose composizioni per organo e i preludi e le fughe del *Clavicembalo ben temperato*. Non vi parlerò che di quest'ultimo e della *Passione:* altrimenti dovrei scrivere un libro in un libro, tanto Bach è vario, profondo, ferace, inesauribile nell'inventare e nel produrre.

La *Passione* è una forma musicale drammatica, che rassomiglia molto al nostro *oratorio*, e che ha per tema il racconto evangelico della morte di Cristo. Il testo è cantato con accompagnamento d'orchestra. Il coro esprime i sentimenti del popolo: la *turba*. L'Evangelista e il Cristo si fanno sentire nel quasi parlato del recitativo. Questi drammi mistici in musica si eseguivano nelle chiese protestanti, durante la Settimana Santa. Lo Schütz, fervido di pietà, scrisse alcune *passioni* bellissime, ma Bach portò il genere a una perfezione sublime. Come descrivervi il poema gigantesco che è la *Passione secondo S. Matteo*? Corali solenni e dolorosi, in cui si piange sulle piaghe

(1) La *cantata* è una composizione a una o più voci, divisa in arie, declamati e recitativi, e accompagnata dall'orchestra. Può aver qualunque argomento: eroico, amoroso, comico, mitologico, satirico; può essere in lode d'un personaggio o celebrare un evento. È destinata alla sala, al concerto, alla chiesa: non già al teatro. Derivata dal nostro madrigale, fu coltivata con sommo onore dal Carissimi e, si può dire, da tutti i musicisti italiani del '600 e del '700. In Germania faceva parte del culto protestante, come vedrete.

del Salvatore tradito, oltraggiato, condotto a iniqua morte; cori che dipingono i tumulti furiosi della folla o le estasi e i lamenti dei Discepoli; la parola di Cristo che si ode circonfusa da una luce fluida di violini; il contrasto fra la barbara violenza dei persecutori del Nazareno e la rassegnazione angosciata dei fedeli che vedono immolare l'innocente Agnello senza poterlo difendere: tale è il mondo della *Passione*, che fa pensare alle penombre e ai fulgori d'una cattedrale e che è un inno immenso di pentimento e di speranza.

Il *Clavicembalo ben temperato* è una raccolta di quarantotto preludi per cembalo, ciascuno seguito da una fuga, in tutte le tonalità della scala. Veri quadri poetici, svariatissimi di carattere e di sentimento, quei pezzi, agili e briosi o gravi e densi di pensiero, meritano l'elogio di Schumann che li definì « il pane quotidiano dei pianisti ». È vero: anzi, tutta la musica destinata al cembalo da Bach — le *Invenzioni*, le *Partite*, le *Suites* (1) — merita quel titolo, rifulge tanto di bellezza quanto di valore istruttivo. Il grande maestro ha lasciato in quelle pagine, un po' aride in apparenza, la più perfetta guida per chi vuole avviarsi alle più alte vette della musica.

* * *

La vita di Giovanni Sebastiano Bach è con quella di Palestrina, la più austera e laboriosa vita di compositore che si conosca. Egli nacque nel 1685 ad Eisenach in Sassonia-Weimar, rampollo d'una famiglia di musicisti, i cui

(1) Le *partite* e le *suites* sono serie di danze vivaci o gravi, scritte per uno o più strumenti, non già per far ballare, bensì con puro scopo musicale. Da esse nascerà la *sonata*.

membri erano sparsi in tutto il paese tedesco, in qualità d'organisti (1). Perdè la madre a nove anni, a dieci il padre. Il fratello maggiore, organista, prese con sè l'orfanello e gli fece studiare il latino, la teologia e la musica, nel ginnasio della cittadina. Il ragazzo, già segnato dal divino ardore del genio musicale, sapeva che il fratello teneva gelosamente nascosto in un armadio a griglie un grosso quaderno che conteneva le composizioni dei grandi organisti d'allora. Che tentazione per lui! Le sue piccole mani industriose finirono per estrarre quel tesoro da un vuoto della griglia. Se lo portò nella sua cameruccia e, di notte, mentre tutti dormivano, lo ricopiò per intero, figuratevi, al chiaro di luna! La fatica visiva e mentale durata per due o tre notti in quell'esercizio si dice gli indebolisse per sempre la vista. Il fratello si accorse però dalle pieghe del quaderno che il suo sacrario era stato violato e, crudele, presagli di mano la copia, la strappò in quattro, con sommo dolore del povero Sebastiano. Fu un atto odioso davvero: ma dobbiamo perdonare quell'uomo, perchè si dibatteva nella miseria, carico di famiglia.

A quindici anni il futuro grande Bach, con pochi panni in un involtino, doveva lasciare quella casa, perchè non c'era più posto per lui. Andò errando, ora solo, ora con qualche compagno di ventura, di città in città, cantando nelle chiese, suonando nelle orchestre e cercando di sentire quanta più musica poteva: in specie musica d'organo, chè Bach era nato col talento dell'organista, e presto avrebbe affidato alla voce solenne e dolce di quello stru-

(1) Un avo antico di Bach, di nome Veit (Guido), era mugnaio e sonava il liuto nel molino per divertirsi. Il ritmo della màcina lo aiutava a tener precisa la misura. C'era proprio fin dalle origini il bernòccolo della musica nella razza dei Bach!

mento le confessioni della sua pietà religiosa e della sua sofferenza terrestre. Quante miglia di strada percorse per andare a sentire un organista famoso! Io lo vedo addossato a un pilastro, nell'ombra d'una chiesa tutta fremente di suoni, o riconosco il suo volto pensoso, vicino a una tastiera corsa da mani veloci, nel chiaror d'oro d'una cantoria affollata. Ormai, crescendo la sua sapienza e la sua potenza musicale, s'era fatto un nome. Sedeva anche lui davanti a una cuspide di canne sonore, dirigeva il coro e l'orchestra di piccole Corti: e non tralasciava di studiare, di notte, le opere dei grandi compositori: fra gli altri dei nostri Frescobaldi, Corelli e Vivaldi.

Nel 1723 fu nominato *cantor*, cioè istruttore della chiesa di S. Tommaso a Lipsia. Quanti incarichi in quella funzione! Doveva dar sette lezioni per settimana a un coro di ragazzi e di giovani, comporre le cantate per ogni domenica o festa, farle studiare minutamente al coro e all'orchestra e poi dirigerle. Il coro era mal composto, indisciplinato, e Bach ebbe a sudare per farlo andar bene: e si mise spesso in urto con la direzione della scuola, un consesso di parrucconi e di pedanti. Credete che capissero di che genio si trattava? Neanche per sogno! Non apprezzavano la sua musica sublime. Avrebbero preferito a lui un pedagogo qualunque: e cercavano di guastargli l'esito dei suoi lavori, lo dichiaravano ribelle, incorreggibile, gli decimavano il coro e il magro stipendio.

Quanto dovette soffrire in quella chiesa gotica, dall'enorme tetto ripido e dalle finestre acuminate come daghe, e più ancora nella grande casa bianca lì accanto, che era la sede della scuola! È lì che il grande Bach è vissuto per ventisette anni, ha faticato, lottato, ha composto cateratte di musica, le *Cantate* e la *Messa*, la *Pas-*

sione e il *Clavicembalo ben temperato*. Due grandi forze sostenevano la sua anima: la fede religiosa e l'amore per la famiglia. Era un uomo pio, convinto che la musica fosse, prima di tutto, il più potente mezzo per glorificare il Signore. Quasi tutte le sue partiture portano come frontespizio questa sigla: *S. D. G.*, che significa *Soli Deo Gloria*. Gli applausi terrestri dovevano farlo sorridere. La musica profana, i bei gorgheggi delle opere gli parevano un giuoco vano, un cicalamento elegante da oziosi. Ben altre cose poteva dire, secondo lui, la grande arte, ben altre rivelazioni fare al cuore dell'uomo, assetato di Dio! Ascoltando certe sue composizioni per organo, si ha l'impressione che i cieli si aprano e che ne scenda nell'immensità attonita dello spazio la grande Voce che non si ascolta se non prosternati nella polvere.

Figura artistica eccelsa, d'una serenità e d'una maestà biblica, Sebastiano Bach fu il modello del padre di famiglia. Dalla sua prima moglie, Maria Barbara, figlia pur essa d'un organista, ebbe otto figli; dalla seconda, Anna Maddalena, musicista, ne ebbe quattordici. Molti però morirono giovanissimi; gli altri costituivano per lui un prezioso complesso artistico di cui si giovava per provare con libertà le sue opere e per riposarsi dopo le fatiche dell'impiego, senza lasciare la musica adorata. Gli alunni del maestro si univano ai familiari nelle lunghe serate d'inverno. Mentre i ragazzi più piccini giocavano col gatto o si facevano raccontare le novelle dalla governante, i più grandi prendevano parte a concerti di cembalo, di violino, a cori, a terzetti, sotto la direzione amorosa del padre. Anna Maddalena, che aveva una bella voce, cantava gli *a solo*. Molta musica Bach la scrisse per quell'insieme affettuoso: e i piccoli *preludi* per cembalo, che

ancor oggi conducono alla saggezza e alla disciplina tante testoline distratte e tante dita pigre, li compose per far imparare ai suoi figliuoli i segreti della tastiera. Alcuni di quei figliuoli saranno poi eccellenti musicisti, come Friedemann, l'organista, e Filippo Emanuele, precursore di Beethoven nella *sonata* per pianoforte.

L'indole di Bach potete immaginarvela: d'una bontà patriarcale, affettuoso, uguale d'animo, sobrio, modesto ma dignitoso. Se c'era chi lo disprezzava (1), c'era anche una folla di gente che lo riteneva un prodigio. Si veniva da lontano per sentirlo improvvisare all'organo, bravura in cui era formidabile. Il re di Prussia Federico il Grande, amatore appassionato di musica, mentre si trovava nel suo castello di Potsdam, avendo saputo che Bach era giunto allora allora da Lipsia, lo mandò a cercare e, prima ancora che il maestro si fosse cavati gli stivali da viaggio, volle fargli provare i suoi pianoforti — allora vere novità — e lo pregò d'improvvisare su essi e sull'organo: cosa che Bach fece con la solita olimpica potenza. Della fama e degli onori egli non si gloriava come Lulli o Haendel. Se gli chiedevano: « Come mai avete prodotto tanto e cose così elevate? », rispondeva: « Ho lavorato con applicazione. Chi si applicherà come me otterrà altrettanto ». Ma chi ha il suo genio?

D'aspetto era piuttosto tarchiato e portava con maestà l'ampio soprabito a falde coi bottoni d'oro. Il suo viso spazioso, carnoso, sbarbato, dal mento grasso e dal naso largo, era inquadrato — chi non lo sa? — da una maestosa parrucca a più ordini di buccole.

(1) Era molto più celebre di lui, in quel tempo, Filippo Telemann, suo rivale, musicista di talento, ma oggi dimenticato del tutto. A tredici anni dirigeva già l'orchestra. Scrisse venti *passioni*, e altrettante opere di teatro e altrettanti oratorii.

Concerto in sol magg (bello - rimpianto)

Un triste giorno — aveva sessantacinque anni — si accorse che la vista gli si offuscava d'ora in ora. Divenne cieco, l'artista che aveva rovesciato negli spiriti torrenti di luce! Per alcune settimane dovette stare in una camera buia. Poi la vista gli tornò all'improvviso: ma fu un bagliore fugace. Il giorno dopo — era il 28 luglio del 1750 — il suo grande cuore cessava di battere.

Dopo la morte, Bach fu dimenticato: oggi è il musico più glorioso, con Palestrina, con Beethoven e con Wagner. I musici che son venuti dopo di lui gli debbono tutti qualcosa: scienza, purezza e nobiltà d'ispirazione, senso architettonico: ricordatevi che la musica è un'architettura di suoni!

La sorte volle ch'egli avesse un nome che fa pensare allo scorrere limpido di certe sue fughe. *Bach* vuol dire *ruscello*. Ma Beethoven ha detto giustamente: «*È mare* che dovrebbe chiamarsi!». Del mare egli ha infatti la profondità, l'illimitata ampiezza, la ricchezza segreta e la serenità azzurra.

CAPITOLO VII

HAENDEL, IL CREATORE DI CASTELLI SONORI

Verso la metà del Seicento un santo fiorentino, che all'ardore della fede e della carità univa l'amore per la musica — S. Filippo Neri — fondò in Roma una congregazione che aveva lo scopo di raccogliere e di educare i fanciulli abbandonati. Per intrattenerli elevandone l'animo, egli soleva far cantare loro laudi a dialogo. Poi quei ragazzi impararono a rappresentare azioni sacre in musica. Siccome la sede dell'ospizio si chiamava l'Oratorio, quella forma di musica drammatica senza scena nè mimica nè costumi si chiamò *oratorio*. Nel Seicento e nel Settecento l'oratorio avrà gran voga, nè più nè meno dell'opera, e darà modo a quasi tutti i compositori di farsi ammirare in chiesa invece che applaudire a teatro. Il testo è composto su frammenti e passi, per lo più in latino, delle Sacre Scritture, estratti e raggruppati in un tutto semplice e armonico. V'è uno *storico* che narra. Quand'egli annuncia le parole di qualche personaggio, il cantante che lo rappresenta si leva da sedere e canta la propria parte esprimendosi col recitativo o con l'*aria*. La folla trova la sua voce nel coro. L'orchestra accompagna.

Fra i tanti compositori italiani d'oratorii, che vanno da Emilio del Cavaliere al vivente don Lorenzo Perosi, e che trattarono tutti i temi religiosi possibili, dalla *Creazione* al *Giudizio finale*, dal *Natale* alla *Trasfigurazione*, eccelle in dignità, candore e trasparenza di musiche Giacomo Carissimi, maestro dell'operista Alessandro Scarlatti. Gli oratorii del Carissimi esprimono i tesori di fede e di poesia d'un'anima immacolata. Ascoltando certe arie del suo *Giona*, del *Jefte*, del *Giudizio di Salomone*, si pensa alle pitture mistiche del Beato Angelico.

* * *

In Germania l'oratorio era fiorito specialmente nella forma della *passione*, di cui abbiamo già parlato a proposito del patriarca Bach, consacratore immortale di quel genere. Ma la vera incarnazione dell'oratorio nordico — un'incarnazione esuberante, sanguigna, grandiosa — è Giorgio Federico Haendel (leggete come se fosse scritto Hendel). Tedesco di nascita, questo titàno della musica corale era imbevuto di melodia italiana, aveva scritto opere italiane, aveva raccolto lauri e quattrini nei teatri d'Italia. La sua fortuna e il suo genio si affermarono però compiutamente davanti al pubblico inglese, e proprio mediante oratorii colossali, che si eseguiscono ancora oggi in sale enormi, con quattrocento o cinquecento professori d'orchestra e fin tremila cantori! L'orchestra, il coro, gli *a solo* e l'organo si alternano e s'intrecciano fra i pilastri di quelle cattedrali di suono. Dopo Palestrina e Bach, nessuno ha trattato il contrappunto con tanta libertà, ampiezza e potenza. Nel *Messia* c'è un coro d'esultanza, tutto sulla parola *Alleluia*, che

sembra lo scatenamento d'un mare. Nell'*Israele* le voci descrivono con un'evidenza terribile le piaghe d'Egitto, la grandine mista a fuoco, il sibilo delle legioni di serpenti. Nel *Sansone*, le prodezze dell'atleta biblico squassano il coro e l'orchestra come sussulti di terremoto. La musica di Haendel — ne scrisse a torrenti — quando non canta con tenerezza italiana, è grandiosa come lo scorrere d'un fiume, o veemente e quadrata come la marcia d'un esercito. Nel mondo settecentesco tutto moine e riverenze, Haendel si fa avanti con un impeto da carro d'assalto. La Bibbia è il suo libro, e la sua potenza espressiva è all'altezza di quei temi formidabili, dettati da Dio.

Un gigante simile non doveva avere un'indole remissiva. Ciò che voleva voleva. Aveva cominciato da piccolo a volere con veemenza. Figlio d'un chirurgo di Halle che desiderava farne un avvocato o un magistrato e che, poco curando la sua precoce vocazione musicale, lo condannava a ore e ore di latino, si levava di notte (aveva una decina d'anni allora, ed è quella l'età dei sonni tenaci), per esercitarsi di nascosto, in un granaio, su un pianoforte senza suono. Il padre lo colse una volta, sopito sulla tastiera; gli fece un rabbuffo e finì col perdonarlo e col concedergli di darsi un po' alla grammatica e un po' all'armonia, un po' a Cicerone e un po' ai compositori italiani, suoi preferiti modelli. Nel 1707 visitava l'Italia, riverito come un nume, e vi rappresentava con fortuna melodrammi a Firenze, a Venezia e a Roma. Nel 1710, andò a Londra e vi si fece applaudire come organista, cembalista, operista e direttore d'orchestra. Vi fondò poi un teatro d'opera, di cui fu anche l'impresario, oltre che il fornitore inesauribile di musica. La sua facilità nel

comporre era spaventosa. Il *Messia*, oratorio di dimensioni imponenti, fu scritto in ventiquattro giorni. Venti giorni bastarono per l'edificazione del gigantesco *Israele in Egitto*. Non v'è strumento o gruppo di strumenti per cui non abbia composto qualcosa: dal cembalo, a cui ha dedicato la bella aria con variazioni il *Fabbro armonioso*, al violino; dall'organo all'orchestra. Il suo stile è pomposo, come lo era la sua persona, corpulenta, erculea, dominata da un'enorme parrucca bianca a buccole che gli ruscellavano sulle spalle: ma sovente si spiana, s'imbeve di luci celestiali, trova la solennità e il volo sublime di pagine come il celebre *Largo*, tratto da un'*aria* dell'opera *Serse* che ha queste parole ridicole:

Ombra mai fu
di vegetabile,
cara ed amabile,
soave più...

Non avete torto a sorridere: quel *vegetabile* fa supporre che si possa dir anche *minerabile* e *animabile*, perchè no? Eppure la musica che copre quelle assurde parole è così bella che, ascoltandola, al *vegetabile* non ci si pensa affatto. Anche Rossini, Bellini e Verdi trasfigureranno, un giorno, con le loro melodie i versi di libretti orribili.

Come in Lulli, troviamo in Haendel un carattere collerico, vulcanico, indomabile. A Londra era circondato da nemici, da rivali accaniti, ma li teneva a bada con ringhii e all'occorrenza con morsi nel vivo. Bonario e burlone in compagnia, quando dominava l'orchestra e i cori, l'ondeggiare del suo parruccone in tempesta metteva i brividi a tutti. E che imprecazioni, in quel suo speciale gergo ostrogoto, fatto di tedesco, d'italiano, di francese

e d'inglese, se i cantanti sgarravano o se le dame di corte chiacchieravano durante l'esecuzione! Se le due prime donne rivali si accapigliavano sul palcoscenico durante le prove — e accadeva spesso — le aizzava perchè, accanendosi, finissero con lo stancarsi.

La famosa cantante Cuzzoni — una celebrità, una gola d'oro — una sera di prova generale, si rifiuta di cantare una sua *aria*.

— Si può sapere che cosa vi salta? — le chiede il maestro, ancora con buona maniera, ma con l'ampia faccia già scarlatta dal rodìo.

— È troppo difficile. Levate quel trillo tenuto e la canterò.

Troppo tardi. La diga della pazienza è già scoppiata. Haendel afferra la diva per la vita, come se fosse una libellula, corre alla finestra, la solleva sul davanzale con le sue braccia formidabili e la sporge sul vuoto... Urli, sgambettii... Niente misericordia. La diva giura in uno strillo di cantar tutto ciò che Haendel vorrà. Allora le mani d'acciaio ritraggono dentro il dolce peso che si accascia su un divano.

— Bella signora, – le dice ora il maestro, nell'ultimo stadio della bile calante – so bene che siete una vera diavolessa: ma vi farò capire che io sono Balzebù in persona!

I suoi difetti erano la faccia oscura delle sue virtù. Era superbo, ma aveva tanta dignità da sdegnare le protezioni nobilesche, servilità di cui nessun artista d'allora sapeva far senza. Era aspro nella volontà: ma ciò valse a farlo risorgere dopo due disastrosi fallimenti delle sue imprese teatrali. L'ostilità gli faceva piacere, lo metteva *in forma*, come si dice dei lottatori. Entra in teatro per

dirigere un concerto, e trova la sala vuota: « Meglio! — esclama. — Sarà più sonora! » Mentre gli affanni e le malattie lo martellavano, scriveva inesauribile la sua musica serena o sublime, i suoi bei canti rabescati di ornamenti, i suoi cori massicci e paludati. E mentre lavorava, parlava da sè, gestiva, godeva, tanta era l'irruenza del sentimento. Il suo domestico lo vide piangere, singhiozzare, bagnare le carte di lacrime, mentre componeva una preghiera al Cristo. L'anima era buona nell'involucro troppo gagliardo del corpo. Caritatevole, adottò un'orfanella e diresse i suoi oratorii per beneficenza. Religioso, soleva dire: « Non vorrei solo *piacere* agli uomini con la mia musica sacra: *vorrei farli migliori* ».

A 65 anni divenne rapidamente cieco, mentre scriveva l'oratorio *Jefte*. La musica di quel grande poema biblico esprime l'oscuramento in cui entrava il suo corpo e la luce sempre più alta che gli raggiava nello spirito. Durante la breve malattia, s'augurava di « poter morire nel Venerdì Santo, per la speranza di raggiungere il Signore e Salvatore nel giorno della sua resurrezione ».

E fu quasi appagato: morì la mattina del Sabato Santo del 1759, mentre le campane suonavano il Gloria. È sepolto nell'abbazia di Westminster, santuario dei grandi uomini dell'Inghilterra.

Musica dell'acqua (Handel) molto bella, stile classico drammatico
Handel "Concerto in Si b. magg. per archi e 2 oboe" Bello, melodico, strings.

CAPITOLO VIII

L'OPERA BUFFA

Fra un atto e l'altro delle opere serie, si soleva, a Napoli, introdurre, per ottenere varietà, un intermezzo comico in dialetto, musicato a canzonette. V'immaginate voi che tra un atto e l'altro dell'*Otello* di Verdi o della *Bohème* di Puccini s'insinui, per divertire la gente, una farsetta in musica? Eppure allora si faceva così. L'opera era diventata così tronfia che un soffio d'allegria ci voleva, per far digerire tutti quei furori eroici e tutti quegli incendi di passione. Fu quella capriola tra una scena patetica e un trionfo imperiale, che fece nascere l'*opera buffa*, destinata a diventare l'idolo delle folle di tutta l'Europa e a produrre quei gioielli iridescenti che sono le opere di Mozart e l'immortale *Barbiere* del Rossini. La *Serva padrona* (1733) di Giambattista Pergolesi — una delle più antiche e celebri opere buffe — è un *intermezzo*, inserito in un'opera seria: il *Prigioniero superbo*. Quel piccolo spartito a tre soli personaggi, ha suscitato entusiasmi folli; importato a Parigi, ha provocato delirii. Che piacere vedere sul palcoscenico gente senza elmo nè corona, che parla con naturalezza, che canta con semplicità, che scherza, litiga o danza, invece di posare e di declamare! Ma c'erano i parrucconi che gridavano al

Pergolesi "Lo cortino mi fa mia." Meraviglioso

sacrilegio, che reclamavano sulla scena Giove e Attilio Regolo, i sospiri di Didone e le fatiche d'Ercole! D'onde battaglie e tumulti d'applausi e di fischi.

Dunque Giambattista Pergolesi può dirsi l'autore della prima *opera buffa* divenuta classica. Occupiamoci un po' di lui: ne vale la pena.

* * *

Il suo destino rassomiglia a quello breve e doloroso di Leopardi: e il Pergolesi è marchigiano anche lui, come il mesto cantore di *Silvia* e del *Passero solitario*. Nasce a Iesi nel 1710, da padre tutt'altro che ricco. È gracile di corpo ma sensibile e vivace d'ingegno. Colpito dalla sua ricca vocazione musicale, un nobile della città s'impegna di farlo studiare al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo a Napoli (1). Così il piccolo Pergolesi indossa la sottana rossa e la zimarra azzurra di quella specie di collegio di ragazzi indigenti che v'imparavano la dottrina cristiana, le arti meccaniche e la musica. Mentre studia con buon profitto, perde i genitori. Si mette ai servizi del principe di Stigliano, grande amatore di musica, e trova un raggio di fortuna scrivendo la *Serva padrona*, che sarà ripetuta migliaia di volte in tutti i teatri d'Italia, di Francia, di Germania, d'Inghilterra, fin di Svezia e di Danimarca. Ma la felicità dura poco. Siccome, da vero artista, lottava contro le fioriture stravaganti del canto e contro il mal gusto del pubblico che ne andava pazzo, non ottenne con

(1) I conservatorii musicali ebbero una gran parte nello svolgimento della musica durante il Settecento. Erano ospizi d'orfanelli, dotati d'una scuola di musica e di canto, diretta da maestri di gran valore. Ve n'erano quattro, tanto a Napoli quanto a Venezia. A Venezia erano annessi agli ospedali, e vi si istruivano specialmente le orfanelle, facendole cantare e suonare in pubblico dietro sottili grate.

la musica, così nobile e pura, del melodramma l'*Olimpiade* (su libretto del Metastasio) che scherno e incomprensione: tanto che, mentre a Roma accompagnava l'opera al cembalo (secondo il costume d'allora), gli fu scagliata in capo un'arancia. Nespole e arance amare volavano spesso a teatro allora, contro il maestro o il cantante. Il pubblico era ben più tiranno d'adesso!

La caduta dell'*Olimpiade* fu il principio della rovina di Giambattista. Ritornò da Roma a Napoli e vi fu nominato organista di Corte e vi ebbe impiego come compositore presso il duca di Maddaloni: ma era sfiduciato, stanco, e per di più la tisi congènita faceva progressi, e la gamba sinistra, gonfia e malata, lo faceva andare zoppo. I medici gli consigliarono di stabilirsi a Pozzuoli, dove l'aria è balsamica. Ivi lo ospitarono nel loro convento i frati francescani: e in quella pace, tra le palme e i fiori, ma nel crepuscolo del corpo malato, terminò il dolce e mestissimo *Stabat Mater*, che col concento di quattro voci canta l'angoscia dell'Addolorata. E il lavoro lo torturava ed estasiava: ma ci si accaniva, poverino, perchè gliel'avevan già pagato in anticipo ben 10 ducati (150 lire d'oggi o poco più!), mentre a suo parere « non valeva più di dieci baiocchi »! Le ultime note erano scritte dalla mano tremante, quando, il 16 marzo 1736, l'esile filo d'iride del dolce musico era spezzato. Aveva ventisei anni! Morì solo, tra buoni frati, ma senza un parente vicino. Le sue ossa furono gettate nella fossa comune: così avverrà di quelle del divino Mozart.

Si mormorò che morisse di veleno per rivalità di altri musici o per un dramma d'amore. Avrebbe amato, riamato da lei, una nobile fanciulla, la quale, minacciata di morte dai fratelli gelosissimi del blasone, se non si sce-

glieva uno sposo di suo lignaggio, si sarebbe fatta suora e sarebbe morta poco dopo nel chiostro; e il Pergolesi avrebbe diretta la messa funebre di lei, e l'avrebbe tosto seguita nella tomba, avvelenato da un sicario o per l'angoscia di quel distacco. La vita del Pergolesi contiene già troppo dramma in sè stessa, per attingere colori romantici da questa storia non vera, ottima per un *film*.

Creatura fragilissima, genio soave ed elegiaco, egli rassomiglia a Raffaello, a Mozart, a Schubert, a Leopardi, ai grandi artisti che in un soffio d'anni si sono espressi per l'eternità. Chi non conosce la sua arietta *Tre giorni son che Nina*? È la cosa più straziantemente dolce di tutta la musica del Settecento. Ascoltatene le parole, poichè non mi è dato riprodurre qui l'incanto delle note:

Tre giorni son che Nina
a letto se ne sta.
Pifferi, timpani, cembali,
svegliatemi Ninetta
acciò non dorma più!

Voi capite perchè Ninetta dorme così, mentre il poeta vorrebbe svegliarla con un'ondata di musica: è morta!

Strano destino quello che volle affidare al maestro Pergolesi quasi la creazione dell'opera buffa! Eppure anch'egli, al suo tempo di primavera, dovette sorridere, con quel suo volto delicato e un po' sofferente, dal naso diritto e dalle labbra arcuate. Volete che non ridesse, quando nell'opera *Livietta e Tracollo* musicava queste strofe?

Livietta: Sempre attorno qual palomba
al suo caro palombaccio,
ti starò, dicendo cru-
crudelaccio, vieni a me!

Tracollo: Sempre appresso qual montone
all'amata pecorella,
ti verrò dicendo be-
bella bella, vengo con te!

L'azione della *Serva padrona* è la più semplice del mondo. Uberto, un vecchio, ha una vispa e graziosa cameriera, Serpina, che per esser in quella casa da bimba, spadroneggia, bastona il servo, mena pel naso il padrone: e quest'ultimo, si sa, finisce con lo sposarla. Tre personaggi in tutto, di cui uno — il servo Vespone — non apre bocca. La musica è un brioso cicaleccio, rapida, cristallina, petulantina come la serva, brontolona come Uberto, che è poi il precursore del rossiniano Don Bartolo: il vecchio innamorato.

L'anima del Pergolesi migliore è però quella che canta nella stupenda tenerezza delle *arie* dell'*Olimpiade*, che piange nelle strofe armoniose dello *Stabat Mater* o prega nelle messe, composte da lui non per vanagloria d'artista, ma per ardore di fede cristiana.

* * *

L'opera buffa, nata nella gaia capitale meridionale, com'è giusto, vi ebbe la sua piena fioritura. Ma anche a Venezia una scuola originale di operisti giocosi deliziò il pubblico, quel pubblico destinato ad avere le primizie del gran comico Goldoni.

Venezia nel Settecento rigurgitava di musici, fremeva di suoni come una conchiglia marina. Vi trionfavano nel genere serio il Vivaldi, il Lotti e Benedetto Marcello, maestri illustri, e cento altri ingegni luminosi. Si usciva da una messa in musica per ascoltare un concerto; dopo

l'opera si godeva una serenata sulla laguna. È in quel clima sonoro che si svolsero l'ingegno e la fortuna di Baldassare Galluppi, detto il *Buranello*, dal nome dell'isola lagunare in cui nacque nel 1703. Ne scrisse della musica! Settanta opere buffe (1) e musica sacra a iosa. La sua fecondità incredibile gli permetteva tuttavia di dirigere il Conservatorio degli Incurabili e la Cappella di S. Marco. Durante una funzione in quella basilica, diresse sei orchestre in una volta! Fu acclamato a Londra come cembalista e compositore; a Pietroburgo, la Grande Caterina gli regalò mille ducati in un astuccio di diamanti. Ogni anno doveva sfornare pei teatri di Venezia tre o quattro opere buffe: e ci riusciva col più bel sorriso sulle labbra. Il *Mondo della luna*, il *Filosofo immaginario*, il *Mondo alla rovescia*, le *Virtuose ridicole*, il *Marchese villano*, il *Puntiglio amoroso* (alcune su libretto del Goldoni) contenevano proprio la musica chiacchierina e zampillante che ci voleva pel pubblico che affollava di baùtte e di dòmino di seta, di parrucche e di berrette i teatri dorati della città più spensierata del mondo.

* * *

E ora trasferiamoci dal mare verde di Venezia al mare azzurro di Napoli. Ci attendono in quel gioioso sole i continuatori del Pergolesi, i trionfatori dell'opera buffa del Settecento: Paisiello e Cimarosa.

Viso carnoso, sereno, naso aquilino, folti capelli ricci, occhi grandi e spalancati: tale doveva essere Giovanni Paisiello, tarantino di nascita, napoletano al cento per

(1) Il sassone Adolfo Hasse, italianizzato nello stile e trionfante in quel tempo pure a Venezia, ne aveva scritte cento, di genere serio: e son tutte morte!

cento di modi e di carattere. Parlava sempre napoletano, credo anche a Pietroburgo, ove dovette soffrir Dio sa che freddo! L'imperatrice Caterina gli fece accoglienze trionfali, gli assegnò una pensione e una villa, benchè riconoscesse che « quanto ai toni, distingueva soltanto i latrati dei nove cani che, a uno a uno, avevano l'onore di entrare nella sua camera ». Anche a Vienna lo festeggiarono; e a Parigi, dove Napoleone lo invitò nel 1803 e lo nominò maestro di cappella alle Tuileries, potè per due anni ritenersi un faro della musica. A Napoli fu perseguitato poi come autore d'inni rivoluzionari e perdette il favore del Re. Morì vecchio, nel 1816, nella più completa miseria, quasi dimenticato, dopo d'aver fatto esultare le folle con la musica tenue e leggera, soffusa di brio e di melanconia, della *Nina pazza per amore*, della *Molinara*, degli *Zingari in fiera*, della *Grotta di Troffonio*, del *Marchese Tulipano*, della *Scuffiara* e soprattutto del *Barbiere di Siviglia*, che sarebbe ancora vivo, se Rossini non gli avesse opposto un capolavoro solare.

La figura di Paisiello, uomo geniale ma semplice, un po' ignorante (scriveva con molti errori d'ortografia) e debole e pauroso, si diluisce alquanto, messa a confronto con quella del suo rivale Domenico Cimarosa, d'Aversa, più maschia, più sicura di sè, mossa da passioni più alte. I ritratti che abbiamo del Cimarosa ce lo presentano in modi diversi. In quello del museo di S. Martino a Napoli è seduto al piano: cera tondetta, bianca, boccuccia che sembra baciare, lineamenti fini, quasi di donna, occhi vivaci, parrucca e luminoso sparato di lino e di pizzo. In quello del Conservatorio musicale di Napoli è vestito in gala, ha una magnifica cravatta a camelia e un vistoso gilè bianco a ricami di fiori e foglioline; ma la sua faccia è più

5 – *Con sette note.*

impastata e volgare: una faccia, piuttosto che da allievo delle Muse, da uomo in buona salute. In una stampa ha addirittura la luna piena d'un fanciullone grasso e ridente, e niente parrucca: i capelli corti, alla repubblicana. Va a sapere com'era! Gran cosa la fotografia! Comunque, l'espressione di Domenico è quella d'un uomo simpatico, gioviale a tempo e luogo, energico e coraggioso, quando occorreva. L'anima duplice del Settecento era in lui: spiritoso, amabile conversatore, ma tempra robusta di patriota e lingua senza peli. Caterina di Russia, che lo volle alla sua Corte, adorava la sua limpida musica, ma si torceva un po' quando l'Italiano si permetteva certi commenti sul rigore feudale, sulla crudeltà del regime russo. Nel 1798 prese parte attiva alla rivoluzione di Napoli, e scrisse inni per la Repubblica Partenopea. Ma, venuta la reazione, fu arrestato, incarcerato dagli sbirri di re Ferdinando e condannato a morte. Nella lugubre carcere rideva del pericolo proprio e della viltà altrui, e cantava canzoni e arie che ammaliavano le guardie. La sua chiacchiera, in quell'inferno, era come un vino brioso. Fu liberato dagli amici, dai discepoli, da un manipolo di soldati russi, che lo portarono fuori sulle loro spalle, in trionfo. All'adulazione dava poco retta. Un pittore, per lisciarlo, gli disse una volta ch'era superiore a Mozart: e Domenico gli rispose: « Che direste, signore, a chi vi assicurasse che siete superiore a Raffaello? ».

Di origine era tutt'altro che sangueblù. Gli diede la vita nel 1749 un povero muratore. Orfano prestissimo di padre, rimase alquanto a languire nell'indigenza, con la sola madre, lavandaia. Per la sua bellezza, il suo estro faceto, la sua viva disposizione alla musica, trovò poi chi si occupò del suo avvenire e lo mise, a dodici anni, nel

Conservatorio napoletano di Nostra Donna di Loreto. La carriera, arrisa dalla fortuna, gli riuscì facile. Ogni sua opera, seria o buffa, era un trionfo. La gloria del Cimarosa volava da Napoli a Torino, da Vienna a Varsavia. Delle tante opere che compose — settantacinque — e che comprendono gli *Orazi e i Curiazi*, *Giannina e Bernardone*, le *Astuzie femminili*, ecc. ecc., una sola è rimasta viva: è quel gioiello, ancor oggi tutto luccicante di brio, d'umorismo, di grazia, che si chiama il *Matrimonio segreto*. La sera in cui a Vienna si diede la seconda rappresentazione di quel capolavoro (composto nel 1793 a Praga, dove Mozart aveva composto il *Don Giovanni*), avvenne un fatto inaudito. Bisogna premettere che in presenza dell'Imperatore era vietato applaudire. Quella sera, S. M. Leopoldo II era nel suo palco, tutto panneggi e trofei. L'opera si svolse nel più religioso silenzio della sala. Quando fu terminata, il sovrano, invece d'applaudire, mandò in palcoscenico l'ordine che la si rifacesse daccapo.

— Diamine, – disse l'Imperatore ai suoi cortigiani, ridendo – tutti l'han sentita due volte: perchè non dovrei risentirla anch'io? È così bella!

E il pubblico si godè da capo a fondo il colossale *bis* con entusiasmo infinito, facendo scrosciare gli applausi, col consenso di Leopoldo che picchiava le mani come l'ultimo *portoghese* (1) della piccionaia.

Cimarosa si esprime con una musica più incisiva di quella di Paisiello, più varia, capace tanto di passione quanto di gentilezza, di brio come di sogno: udire l'aria celebre del *Matrimonio segreto* — *Pria che spunti in ciel l'aurora* — è fare un bel sogno. Uno dei suoi meriti è

(1) Si dice portoghese, in gergo teatrale, chi entra a teatro a scrocco.

anche l'aver scritto fra i primissimi, nelle opere, *terzetti* e *quartetti* vocali. E quella bella musica d'argento e di spuma la scriveva, figuratevi, mentre gli amici facevan chiasso! Le idee gli venivano di notte. Le segnava con quattro colpi di penna, poi aspettava. Di giorno, mentre la compagnia allegra lo circondava di chiacchiere e di risate, scriveva e completava. Le sue opere gli nacquero così, e alcune nacquero così a quel buontempone di Rossini.

Non era certo dotto come Bach o Wagner il nostro Cimarosa: ma soleva dire ai suoi allievi un'inezia che vale un trattato d'estetica:

— Per riuscire nell'arte è necessario *chistu cca*!

E si toccava il cuore.

* * *

La storia dell'opera buffa, nata col Pergolesi e uccisa da Rossini che ne esaurì tutte le forze in un capolavoro sommo, non sarebbe completa se non ricordassi qui il compositore barese Niccolò Piccinni, autore della *Cecchina nubile*, che a Napoli e a Parigi fece crollare i teatri dall'entusiasmo. Dall'opera buffa napoletana, come una bolla di sapone nasce da un'altra, nacque poi in Francia l'*opéra comique*, intessuta di melodie facili e briose, che darà fama al Grétry, al Boiieldieu e ad altri maestri di spigliatezza e di garbo francese.

CAPITOLO IX

GLUCK E IL RITORNO ALLA NATURA

Ridotta a un concerto d'ariette, di *bel canto*, ornato di splendide scene e di vistosi costumi, l'opera italiana — parlo di quella seria — era decaduta nella sua dignità d'opera d'arte. I soggetti non avevan nulla di umano, di verosimile: erano favole della mitologia o episodi della storia greca e romana, travestiti, camuffati coi sentimenti, le mode e i figurini del Settecento. Ulisse ed Enea portavano la parrucca; Minerva e Didone, cariche di cipria, si facevano aria col ventaglio. Il pubblico, affascinato dai mirabolanti scenari e dalle bravure vocali dei cantanti, accettava gli intrecci più assurdi, il patetico più falso e svenevole. A Venezia e a Napoli, come a Vienna e a Dresda, si andava a teatro per conversare, per gustare confetti e gelati, per ascoltare e applaudire non la musica ma i cantanti, nelle loro *arie* di virtuosità. Non mai i *virtuosi* — così si chiamavano i divi dell'ugola in quel tempo — furono così ricercati, coperti d'oro e d'applausi. Il compositore s'inchinava davanti alla loro tirannide d'usignuoli del palcoscenico, permetteva loro d'infiorettare a talento la musica scritta, con un diluvio di vocalizzi, di gorgheggi, di trilli e di variazioni. L'or-

chestra sonnecchiava, ridotta a un umile accompagnamento di quei fuochi d'artifizio sonori.

Se si vuol avere un'idea delle condizioni del melodramma italiano nei primi anni del Settecento, bisogna leggere il libriccino *Il teatro alla moda*, scritto dal veneziano Benedetto Marcello, uno dei maggiori musicisti nostri, l'autore dei celebri *Salmi* (1). In quella satira aguzza se ne dicon di belle sull'ignoranza dei librettisti, sulla boriosa prepotenza dei cantanti (donne e uomini con voce di soprano) e sull'avvilita servilità dei compositori, costretti a sfornare due o tre opere nuove ogni anno, per saziare la sete musicale del loro pubblico esigente e smemorato quanto mai.

A riformare i libretti che, secondo Benedetto Marcello, erano infarciti, senza un perchè, « *di prigioni, di stili, di veleni, di lettere, di cacce d'orsi e di tori, di terremoti, di saette, di sagrifizi, di salti, di pazzie, ecc.* », s'era già dedicato il celebre Metastasio, poeta di Corte a Vienna, che ne scrisse di bellissimi, e li ebbe musicati dai maggiori compositori: dal Pergolesi, dal Jommelli, dall'Hasse, ecc. Ma ci voleva un gigante che saltasse in orchestra e in palcoscenico e spazzasse via senza pietà tutta la ciarpa e il malgusto che avevano trasformato il melodramma in un passatempo volgare: un artista che fosse così grande da far dimenticare i ghiribizzi della moda,

(1) B. Marcello era un aristocratico, dedito alla vita gaia e ai salotti eleganti di Venezia: ma d'animo generoso. Sposò una popolana piena di grazia nel canto e di virtù nel cuore, che aveva sentita cantare una notte da una barca di musici che passava sul Canal Grande. Già maturo d'anni, entrò in una chiesa, e una lastra sepolcrale essendoglisi sprofondata sotto i piedi, cadde nell'avello, ma senza farsi male. La cosa gli apparve come un lugubre presagio: divenne pensoso e austero e lasciò anche la musica diletta. I suoi *Salmi*, specie di cantate sui *Salmi* di Davide tradotti in versi italiani, appartengono alla più nobile e ispirata musica sacra del Settecento.

scrivendo una musica che tutti amassero per la sua bellezza, per la sua sincerità, per la sua ricchezza di passione. Quell'artista venne al mondo nel 1714: si chiamava Gluck.

* * *

Fu un italiano, il poeta Calzabigi, che scrisse per Gluck un libretto semplice, commovente, che, parola per parola, invocava la musica: il libretto dell'*Orfeo*. Componendo quell'opera, il maestro tedesco — tutto imbevuto di melodia italiana — sentì d'avere la missione di purificare il melodramma, di sottrarlo all'artificiosità e alla frivolità, riconducendolo alla freschezza della natura. Bisognava *sentire* fortemente il testo poetico e poi adattargli *la musica più espressiva*, quella che era come il profumo naturale di quelle parole. Bisognava liberare la poesia dalle erbe stravaganti del canto sfoggiato, e sposarla a un canto puro, che fosse tutto sentimento e niente ricamo, che andasse al cuore invece di sollecitare l'orecchio. Alla luce di quell'intuizione, il genio di Gluck si trasfigurò. L'*Orfeo* è un capolavoro, imbevuto di soavità italiana e mirabile per l'atmosfera di sogno che ci fa scendere col poeta infelice dell'antica leggenda, nel mondo pallido delle Ombre, alla cerca di Euridice, la sua dolcissima donna. Chi renderà con le parole la bellezza dei cori con cui i morti dell'Erebo accolgono Orfeo, o delle danze delle Furie e delle Ombre beate? Nell'*Orfeo*, tutto si svolge in un mondo di visione che spande nel nostro spirito un'infinita soavità, che ci fa dimenticare la tristezza o la trasforma in delizia. Anche quando Orfeo piange Euridice che crede perduta per sempre, nella celebre aria « *Che farò senza Euridice* », noi ci sentiamo ca-

rezzati, consolati dalla dolcezza della musica. L'Inferno di Gluck è un vero paradiso pieno di canti, nel quale vi confesso che mi troverei benissimo.

L'*Orfeo* è la gemma di Gluck: ma vi sono eccelse bellezze anche nelle altre opere, da lui scritte più tardi, durante il suo soggiorno a Parigi: nell'*Alceste*, grandiosa e severa come una tragedia antica, nell'*Armida*, ispirata ai molli versi del Tasso, e nelle due *Ifigenie* che evocano episodi della leggenda greca. Tutti questi drammi in musica contengono magnifici cori, arie piene di nobiltà e anche balletti: gavotte, minuetti, ciaccòne. Vi stupirà che all'epoca d'Orfeo o d'Ifigenia si ballasse il minuetto: non dimenticate che siamo nel Settecento e che anche Gluck ha dovuto sacrificare un po' al gusto del suo tempo, che voleva ciprie e riverenze dappertutto.

La riforma di Gluck incontrò favore e avversione. Andate un po' a dire a certa gente che ama i razzi dell'ugola, i trilli e i *do* di petto, che non capisce di vera musica, e provatevi a imporre a quei *tifosi* delle ventiquattro note al secondo una melodia larga, piana, semplice, tutta sentimento. C'è caso di farsi pelar vivi. È quel che accadde a Gluck e quel che accadrà, un secolo dopo, a Riccardo Wagner, altro animoso riformatore, insorto contro la maniera rossiniana che trasformava le gole in ocarine e il teatro in una scuola di gorgheggi. A Parigi la lotta contro Gluck fu accanita: ma il campione portato alle stelle dai suoi oppositori — il buon Niccolò Piccinni, autore d'una frotta d'opere fluide e brillante d'ornamenti — non era certo della forza del suo avversario. Squisito nell'opera buffa su parole napoletane, mancava di profondità nel genere serio ed era lontanissimo dal possedere una salda coscienza artistica come quella di

Gluck. E poi, per lottare, ci vogliono muscoli e nervi e coraggio. Il Piccinni era minuscolo, magro, delicato, timido. Perdette la partita, ma fu così onesto e generoso da riconciliarsi senz'ombra di rancore, con l'avversario.

Per tentare una riforma artistica come quella voluta da Gluck, e attuarla, non bisogna esser nati nella bambagia e aver respirato l'aria muschiata dei salotti o delle Corti. Cristoforo Willibaldo Gluck era nato, nel 1714, nella capanna d'un rude guardacaccia di Franconia, e aveva respirato da fanciullo l'aria libera dei boschi della Boemia. Come gli piaceva vagabondare in quell'immensità, radiosa d'estate, cupa d'inverno, premendo coi piedi nudi il muschio o la neve, inseguendo scoiattoli e volpi! Il suo essere si penetrò di quelle impressioni sane. Furono il fruscìo delle frondi e lo scrosciare dei ruscelli a insegnargli la musica (1). Era così povero nel resto! Unica sua ricchezza il canto e un violino. La voglia di vedere un po' di mondo e di recarsi in una città dove potesse perfezionare il suo istinto musicale lo fa partire all'improvviso per Praga. Come guadagnare di che vivere durante il viaggio? Bell'e trovato. In ogni villaggio cantava canzoni o faceva ballare i contadini al suono del violino; e quelli lo pagavano in ova, che per lui diventavano monete e gli permettevano di sedersi davanti a un piatto in un'osteria. A Praga non scovò nè la fortuna nè il maestro, ma, cantando nelle chiese e suonando nei balli, ottenne la cosa più difficile: riuscì a campare. Andato poi a Vienna, trovò un protettore nel principe italiano Melzi, che lo con-

(1) Al Grétry, vivace compositore del Settecento, furono anche suoni e rumori naturali che svegliarono il primo istinto musicale. Egli narra nelle sue *Memorie* d'esser diventato artista, perchè a 4 anni sentì una pentola gorgogliare bollendo: finì col rovesciarla, il poverino, e ci si rovinò la vista per sempre!

dusse a Milano e lo mise sotto la guida di Giambattista Sammartini, precursore di Haydn nella sinfonia. Dalle mani di quell'ottimo maestro uscì ricco di tanta scienza musicale da poter comporre numerose opere alla maniera italiana, assai applaudite. Nel 1762, creando per le scene di Vienna l'*Orfeo*, apriva al melodramma un nuovo orizzonte e riportava la musica teatrale all'altezza a cui era giunta solo col grande Monteverdi.

Fu una vita di lotta la sua: ma era ben fornito di muscoli e di volontà. Basta guardare la sua figura grande e grossa, la sua faccia larga e sanguigna e la sua testa tonda e soda, per capirlo. Se i compositori s'eran lasciato mettere il piede sul collo dal pubblico e dai cantanti, egli ristabilì presto l'ordine con un'energia rude che incuteva paura a tutti. Alle prove era esigente, tremendo; con le sue invettive riduceva cantanti e orchestra alla disperazione. Poco curava le pretese degli aristocratici, che in quei tempi facevano il vento e la pioggia nei teatri, si facevano aspettare, disturbavano con la conversazione, proteggevano artisti e ballerini e pretendevano imporre i loro favoriti, a tutti i costi. Quando entrava il *cavalier Gluck*, si faceva silenzio. Egli si prendeva così poco soggezione della nobilèa boriosa e dorata, che dirigeva le prove in manica di camicia e in berretta da notte. E i conti e i marchesi andavano a gara per rivestirlo, prima che uscisse, di frac, di parrucca, di tricorno e di bastone. Una sera, a Parigi, sospese la rappresentazione d'un'opera, a cui erano invitati il re e la regina, all'ultimo momento, dicendo che i cantanti non erano ancora preparati. Un giusto orgoglio era il suo. Col proprio genio era riuscito a ridare all'arte e agli artisti la nobiltà che avevano perduta, prosternandosi al pubblico.

Buono d'altronde, nella sua rusticità (fu marito affettuosissimo), e capace di simpatica giovialità, in specie quando sedeva a pranzo con gli amici o gustava un vino squisito. Si dice che componesse vestito lussuosamente, davanti al clavicembalo, nella prateria inondata di sole, e che lo *champagne* lo aiutasse a trovare le più belle melodie.

Sulla sua tomba volle scritta questa epigrafe, veridica ma incompleta: « *Qui riposa un onest'uomo tedesco, un ardente cristiano, un fedele sposo* ». Bisognerebbe aggiungervi queste parole: « *e un artista che, riportando la musica dall'artificio alla verità e alla bellezza, ha scritte le sue note nel marmo* ».

CAPITOLO X

HAYDN, IL CUOR CONTENTO

Haydn è una figura di musicista così bonaria, così simpatica, così poco in sussiego, che lo si è chiamato *Papà Haydn*, senza che avesse l'ombra d'un figliuolo: a meno che non si vogliano chiamare suoi figliuoli i numerosi capolavori che egli ha lasciati, oppure che si considerino suoi ragazzi tutti gl'infiniti viventi ch'egli ha fatto saltare a cavalluccio sulle proprie ginocchia, col ritmo della sua divertentissima musica. Viva dunque ad ogni modo Papà Haydn, architetto magico e arioso della *sinfonia* e precursore del grande Beethoven!

Che cos'è una *sinfonia*? È una vasta composizione per orchestra, in più pezzi — *tempi* si deve dire — separati da brevissime pause. Sono comunemente quattro: il primo, il più ampio e grandioso, si chiama *allegro*, data l'animazione del tempo, e presenta più *temi* o melodie, facendoli giocare o lottare insieme finchè s'accordino e tutto finisca in buona pace; il secondo è un tempo lento, piuttosto pensoso o melanconico, e si dice *adagio* o *andante;* il terzo (è Haydn che l'ha introdotto fra i primi nella sinfonia, rubandolo alle sale da ballo) è il *minuetto*, ma può diventare, se si fa veloce e violento (ci penserà Beethoven) uno *scherzo*. L'ultimo tempo è chiamato

rondò o *finale*, e i suoi caratteri sono la brevità e la vivacità. Con quella porta tutta cristalli e filigrane si chiude il palazzo magnifico e ben ordinato che è la sinfonia.

Chi lo ideò quel palazzo? Furono in tanti a farlo sorgere con la bacchetta magica del genio. La sinfonia deriva dal *concerto per violini* di Corelli e di Vivaldi, e deriva anche dall'introduzione orchestrale che Alessandro Scarlatti premetteva ai suoi melodrammi e che, divisa in tre tempi, si chiamava già *sinfonia*, poi si chiamò *ouverture*. Le prime sinfonie complete, scritte per sola orchestra e non teatrali, le compose un milanese, Giambattista Sammartini (1), verso la metà del Settecento, ed erano gaie, rapide, non lasciavano riposo a nessuno strumento, facendoli dialogare come in una conversazione animatissima. Ma fu Haydn che diede la struttura decisiva alla sinfonia, che versò in quella forma logica e grandiosa tesori di poesia, di fantasia e di grazia, e che distribuì da gran pittore gl'infiniti colori di cui è capace l'orchestra. Ne scrisse *centoquattro:* vi sembra poco?

Ora vi dirò perchè ne scrivesse tante. Quella musica che noi andiamo a sentire religiosamente nei concerti, all'epoca di Haydn era il divertimento frivolo delle Corti e delle case gentilizie. Se ne faceva un consumo enorme, in quelle sale dorate e in quei parchi pieni di fontane e di statue: serenate, sinfonie, musiche da ballo, musiche per cembalo o per archi, musiche per cerimonie, per nozze, per scampagnate. Nessuno voleva risentire, come

(1) Non lo confondete col suo contemporaneo Giov. Battista Martini, il *Padre Martini*, musico sapientissimo e uomo dalla bontà angelica. Dal suo convento francescano di Bologna dava consigli musicali a tutto il mondo, che glieli chiedeva con reverenza. Potè essere utile con l'insegnamento anche al giovane Mozart, di passaggio a Bologna. Era abile contrappuntista e compositore per cembalo. Di lui è celebre una delicata gavotta pastorale, intitolata i *Montoni*.

si fa ora, musica già udita: si esigeva del nuovo a tutti i costi, e il compositore doveva svenarsi per produrre a getto continuo. Ma Haydn era così imperialmente ricco di fantasia, che portava i suoi ascoltatori di sorpresa in sorpresa. In una sinfonia prendeva come tema il *coccodè* della gallina; in un'altra descriveva una caccia; in un'altra introduceva il ritmo grottesco del ballo dell'orso. Nella sinfonia detta la *Sorpresa* si divertì a far sobbalzare le dame con un inatteso colpo di timpani. Nel finale della sinfonia degli *Addii* fece abbandonare l'orchestra dai suonatori, uno per uno, finchè non rimasero che il direttore e il primo violino, che stavano anche loro per spegnere le candele dei loro leggii e andarsene: e questo, per ricordare al padron di casa, S. A. il principe Nicola Esterhazy, che s'era scordato di mandare un po' in congedo i suoi affaticati musici di palazzo. E per divertire grandi e piccini, Haydn non scrisse anche una *Sinfonia dei ragazzi*, per violini, flautini e raganelle, accompagnata dal verso della quaglia e del cucù?

Tanta inventività e tanto buonumore andavano però di pari passo con un'impeccabile serietà artistica. Haydn è un grande *classico*, perchè è puro, squisito nella melodia, nobile nelle idee musicali e nell'arte di svolgerle, cristallino nei suoni. I suoi temi sono brevi e netti: ma li sa trasformare, intrecciare e snodare con un'arte veramente immateriale e magica nell'estrema semplicità. Negli *adagi* è tenero ed elegante; nei minuetti è tutto grazia, niente svenevolezza; nei finali è agile e burlone, salta via come un vino spumante appena stappato, alterna monelleria e gentilezza. Non è mai volgare e non è mai pedante.

Lo riconosci subito, in tutti i generi di musica che ha trattati: sereno e candido, gioviale e limpido. Lo trovi

così nei 77 mirabili *quartetti* e nei *trii* per archi (1), nelle infinite serenate, nello sciame delle sinfonie, nelle numerose sonate per piano, nei piccoli melodrammi per marionette, nei due grandiosi oratorii che ha scritti da vecchio — la *Creazione* e le *Stagioni* — profondendovi la gioia d'un'anima sempre fresca ed entusiastica: e direi che ritrovi la sua indole gaia e sorridente persino nella musica sacra, ove, davvero, fa un po' abuso di canti fioriti e talvolta di rulli di tamburi.

* * *

La vita di Giuseppe Haydn è un bel romanzo sereno.

Quando nacque — nel 1732 — a Rohrau, un villaggio della Bassa Austria, non si sarebbe detto che un brillante destino si preparasse per lui. Suo padre era un povero carradore, sua madre una cuoca. Vero è che il papà una piccola scintilla musicale nel cuore ce l'aveva. Benchè rozzo e semplice, cantava da tenore infinite canzoni, accompagnandosi con l'arpa. Alla domenica la sua casetta era piena di vicini e d'amici e risuonava di canti e di suoni. Volle Dio che vi capitasse un giorno un violinista ambulante che si mise a suonare arie di ballo sul suo strumento accordato alla meglio. Il piccolo Haydn, che, per trovarsi fra i due e i tre anni, aveva tutto il diritto d'aver la faccia impiastricciata di conserva di mirtilli, vede quel prodi-

(1) Si chiamano *archi* gli strumenti a corda. Il *quartetto* è una composizione classica per quattro strumenti a corda: due violini, una viola e un violoncello. La sua forma comune è quella in quattro tempi della sinfonia e della sonata. Nacque, come tutte le forme musicali, in Italia, e ne furono precursori il Pergolesi e il Tartini. Haydn è il padre del quartetto classico; Beethoven ne sarà il titàno. Deliziosi quartetti pieni di sorrisi settecenteschi scriverà il lucchese Luigi Boccherini, famoso per un fluido minuetto. Affine al quartetto è il *trio*, composto per archi soli o per violino, violoncello e piano.

gio, e vuol imitarlo. Prende un'assicella e un bastone e suona con quel violino e con quell'arco immaginario, facendo la scimmia al forestiero. Il cugino, maestro di scuola, nota la cosa e pensa fra sè: « Giuseppe, l'ho sempre detto, è nato musicista: chissà che non diventi un secondo Bach? » Appena il piccino potè applicarsi a qualcosa, lo prende nella sua scuola rurale e gl'insegna a leggere, a scrivere, e un po' a cantare e a suonare il cembalo e il violino. Un bel giorno passa nella scuola un pezzo grosso: niente meno che il maestro di cappella della cattedrale di Vienna! Cercava ragazzini dalla bella voce per il suo coro. Il parroco e il maestro si affrettano a far uscire Joseph dal banco. La vocerella di soprano dello scolaro piace. Ed ecco il piccolo nella nidiata dei ragazzini chierici che imparano a cantare per la maestosa chiesa gotica di Santo Stefano. Gli dànno da dormire e da mangiare e lo istruiscono un po', senza contare gli studi musicali, che Joseph completa da sè leggendo infinite partiture e ascoltando messe e mottetti quanti ne vuole.

La Cappella musicale di Santo Stefano non era ricca: per aiutarsi a mantenere i piccoli cantori, li mandava a suonare nei palazzi dei principi, in occasione di feste; e spesso, diciamolo, li mandava a far da sguatteri e da camerierini in banchetti di gran signori. Che buona occasione per piluccare qualche piattino delicato e intanto sentir serenate e minuetti! Al giovane Haydn i suoni dell'orchestra fanno sempre pensare a un palazzo delle fate... Purtroppo in quel tempo felice la sua voce, non ricca ma ben modulata, si altera e offusca: è l'età ingrata della *muta*. Poverino! Lo licenziano dalla cantoria, e si trova sul lastrico, senza voce nè quattrini! Per buona sorte è d'umore gaio e spensierato: e poi, a diciassette anni,

chi ha paura dell'avvenire? Un povero cantore di parrocchia ha pietà del giovane che batte il marciapiede di Vienna con le scarpe rotte, e gli dà asilo in un solaio. Vienna è piena di musica, come Napoli o Venezia. Haydn se ne imbeve. Le serenate fanno stare sveglia la gente fin verso mattino. Se si arrolasse anche lui in una di quelle piccole orchestre che le eseguiscono per denaro? Prende il violino, si offre, è accettato. Ma la vita del musico di strada è dura: e poi l'estate è finita. Ecco le nebbie, ecco il freddo. Chi fa le serenate e chi le ascolta, con tanta neve? Allora Haydn si sente invadere dalla disperazione, la disperazione fiduciosa di cui è capace il suo cuore ben fatto. Pensa quasi di lasciare il mondo, di votarsi a Dio, prendendo l'abito di frate nel convento dei Servi. La nuova primavera intanto sta venendo, tutta fiori e profumi. L'anima di Haydn è candida e pia. Eccolo che, tra colli e praterie, va in pellegrinaggio al santuario di Mariazell in Stiria: la Madonna gli farà la grazia, gli darà forse lavoro in quella chiesa. Respinto dal maestro del coro come un vagabondo, s'insinua di nascosto fra i cantori, e alla Benedizione, fila un bell'*a solo*.

— Chi è stato a cantare l'*adagio* oggi? – chiede il buon priore del santuario. – La voce è debole, ma quanto sentimento!

Allora Haydn si svela. Il priore è tutto premure per lui e fa una colletta a favore di quel buon ragazzo.

— Torna a Vienna, – gli dice – prega la Madonna e vedrai che tutto andrà bene.

Proprio così: da quel giorno la vita di Haydn si schiarisce come un cielo.

* * *

A Vienna contrae un piccolo prestito per comprarsi un pianino « roso dai tarli » e affittarsi una cameretta. Compone! Che delizia! La soffitta della vecchia casa dove abita ora, neanche a farlo apposta, è proprietà del poeta Metastasio, l'idolo della Corte imperiale. Un incontro fortuito gli fa conoscere il suo illustre padron di casa, e per suo mezzo conoscerà Niccolò Porpora, grande maestro napoletano, famoso in Vienna come compositore e come formatore d'allievi. Non potendo farsi accettare come discepolo, diventa il suo domestico, sopporta il suo umoraccio di vecchio acre e avaro, accompagna al cembalo gli alunni cantori. Una volta però insinua sul leggìo del maestro un'arietta che ha composta lui. Il vecchio la squadra con sdegno, poi la legge con attenzione.

— È roba vostra, Giuseppe?

— Altrochè ! E ne ho scritta tant'altra, don Niccolò!...

— Fate vedere.

Porpora è sorpreso: c'è del genio in quel giovinotto, sebbene sia un po' troppo sbrigliato e moderno! Quando un signore austriaco gli fa sapere che cerca un buon violinista e compositore per portarselo in villa, è proprio Haydn che il burbero maestro gli addita. Così Joseph mette il piede sul primo scalino del monte della fortuna. Eccolo compositore e direttore d'orchestra del conte Von Morzin, ciambellano e consigliere dell'Imperatrice, che d'inverno abita Vienna e d'estate un magnifico castello. Nel 1761 Haydn è nominato vicedirettore musicale nella casa del principe ungherese Paolo Antonio Esterhazy, ed entra in funzione nel castello di Eisenstadt a poche mi-

glia da Vienna, ove quel magnate viveva regalmente in una vera Corte, fanatica di musica. Il lacero contadinello di Rohrau si aggira adesso nei saloni dorati di Eisenstadt, padrone del mondo degli Spiriti e dei Sogni.

I musici, in quel tempo aristocratico, erano un po' confusi coi domestici e portavano tutti una livrea. Haydn indossa una divisa rossocupa, coi galloni d'oro. La cravatta bianca, i manichini trinati e l'immancabile parrucca col codino completano la sua eleganza. Siccome il primo direttore è vecchio e stanco, tocca ad Haydn pensare a tutto. Che lavoro! Deve dirigere senza posa i concerti e i balli, le messe in cappella, il quartetto o l'orchestra durante il pranzo, e scrivere infaticabilmente musica, per saziare tutte quelle orecchie incipriate. Ad Eisenstadt si mostra ancora nel giardino il rustico casino di travi ed assi, dove si ritirava per comporre e per riposare, lontano da quel mondo troppo luccicante. Si dice che, religiosissimo, componesse sempre col rosario in mano e che recitasse le preghiere quando si sentiva mancare l'ispirazione. Nicola Esterhazy, che succede al fratello defunto, è ancora più magnifico di lui e più sitibondo di musica. Si fa costruire la splendida residenza estiva di Esterhaz, una vera Versailles ungherese: centoventisei camere e saloni, teatro d'opera, teatro delle marionette, parco con grotte, labirinto e cascate. Gl'inverni li passerà a Vienna nel superbo palazzo che esiste ancora. Adesso Haydn è primo direttore in quella reggia campestre. La sua fecondità non è mai stata più torrenziale. Il principe esige molto da lui ma lo ama. L'imperatrice Maria Teresa e il granduca Paolo di Russia, che visitano Esterhaz, provan tanto piacere a sentir la sua musica, che gli fan dono di tabacchiere incrostate di pietre preziose e piene di zec-

chini. La gloria di Haydn si fa strada pel mondo. Unica nota grigia in quel sole, la moglie, dispettosa, ignorante, cattiva: ma egli la sopporta con animo sereno, incapace d'ira e di risentimento. Quando è stanco di comporre, quando le prove per una nuova opera giocosa, da eseguirsi nel teatro della villa da cantanti italiani, gli han rotte le braccia e frastornata la testa, va a passeggio in campagna, ascolta la musica dei contadini ungheresi, va a caccia oppure pesca nel laghetto vicino.

Vienna lo incanta col suo splendore di metropoli, con l'allegria del suo popolo, con l'eleganza dei suoi salotti. Come passan veloci i tre mesi invernali che vi trascorre ogni anno nel palazzo del suo signore! È a Vienna che ha conosciuto e sùbito ammirato e amato il celebre Mozart; è a Vienna che si trovano le buone compagnie e le accoglienze gentili e premurose: senza contare che, come scrive in una lettera, la birra vi è eccellente, lo spezzatino tenero, il cioccolato squisito e i gelati alla vaniglia ineffabili! Così, quando torna a Esterhaz, la vita del castello perduto nelle campagne gli sembra monotona, gli fa rimpiangere la capitale fremente o desiderare di veder l'Italia, paradiso della musica e d'ogni arte.

Eppure in quella gabbia dorata ci passa trent'anni!

Nel 1790 Nicola Esterhazy muore. Il suo erede è indifferente alla musica: congeda tutti, orchestra, cantanti e direttore. Haydn riceve una discreta pensione e si stabilisce a Vienna: ma è subito invitato da Londra a partire per una *tournée* di concerti. La capitale delle sterline e dei nebbioni lo accoglie come un re, lo applaude e lo finanzia. Per un poco le sinfonie d'Haydn fanno dimenticare agli inglesi gli oratorii di Haendel. Ma il maestro si stanca presto di tanto trambusto e torna a Vienna ove

si riposa sereno in una casetta con giardino, costruita in un ridente sobborgo. La notizia della morte di Mozart, avvenuta nel 1791, lo addolora. Haydn è ormai il patriarca musicale di Vienna, ammirato e amato da tutti, compresa la famiglia imperiale. A settant'anni, col cuore gonfio di candido entusiasmo e di fede religiosa, scrive i due grandi oratorii la *Creazione* e le *Stagioni*. Il primo è una serie di fresche ed ingenue pitture musicali, dedicate agli spettacoli dell'alba del mondo. La musica descrive con accordi dissonanti il Caos primitivo, con un *crescendo* semplice e grandioso la creazione della luce, con dolci mormorii lo scorrere dei fiumi, con salti bruschi di tono il sorgere delle colline, coi gorgheggi della voce dell'Arcangelo Gabriele il profumo dei fiori e il canto degli uccelli. Anche pei ragazzi c'è da godere in quel sorridente poema musicale: chè Haydn ci ha messo il ruggito del leone, lo slancio della tigre, il galoppo del cavallo e il guizzo del pesce. Nelle *Stagioni* una musica limpida e senza ombre è impiegata a fare il ritratto agli splendori della terra, dalla nevicata allo sbocciare della primavera, dal trionfo del sole sulle messi alla dolce nebbiolina che aureola la festa della vendemmia.

Ma il grande artista che crea ancora con tanto slancio, è vecchio e affaticato. Le ovazioni che hanno accompagnato l'esecuzione delle *Stagioni*, fatta a Vienna in suo onore nel 1808, lo hanno quasi annientato. Chi lo visita, trova un vecchietto sorridente, sbarbato, vestito all'antica moda, che conversa con molta bontà, che ricorda tante cose vissute e all'improvviso si commuove e piange. Nel biglietto da visita ha musicate queste melanconiche parole: « Le mie forze sono esaurite; sono vecchio e debole ».

Alfine giunge l'ora serena del distacco. Mentre il maestro febbricitante giace a letto, i Francesi bombardano Vienna, e un colpo di mitraglia cade vicino alla casa di Haydn. Nel fuggi fuggi generale egli solo non perde la testa. « Non abbiate paura: – dice con un mesto sorriso ai familiari – dove c'è Haydn non possono succedere disgrazie ».

Pochi giorni dopo, vuole alzarsi: s'avvicina al piano e suona tre volte, come un'insistente preghiera, l'« inno austriaco », il meraviglioso corale che aveva composto per l'imperatore Francesco e che fa parte d'un quartetto. Poi le sue forze cedono a un sopore infinito. Nella notte del 31 maggio 1809 le labbra di Haydn mormorano l'ultima parola sul Crocefisso.

* * *

Così visse e creò Haydn, il cuor contento. Del suo umore lieto godevano tutti coloro che lo circondavano. La malizia leggera, innocente senza punta, è pure una bella dote! Egli ne era maestro nella propria vita e nella musica.

Saporiti aneddoti si raccontano di lui, e vorrei costellarne questo libro se lo spazio non mancasse. Eccovene due o tre, i più belli.

Sapete perchè scrisse la *Sinfonia della sorpresa*? S'era accorto che ai concerti le dame sonnecchiavano. Allora pensò di svegliarle in modo brusco e affidò quell'incarico poco delicato a certi rombi di timpani che scoppiavano all'improvviso, durante una musica tutta sottovoce. Così quei dolci sonnellini furono interrotti, e che batticuore!

Una mattina di bel sole e dibuon umore va al mer-

cato. Compra, per qualche ragazzo di sua conoscenza, giocattoli, trombette, flautini, nacchere. Torna a casa, li prova: perchè non potrebbe scrivere con quegli strumenti da marmocchi una sinfonia? In due ore la bizzarra musica è scritta: è la *Sinfonia dei fanciulli*.

Un mercante di buoi incarica Haydn di scrivere un minuetto per le nozze della figlia, e glielo compensa con un bel manzo, tutto infiocchettato e infiorato. Il maestro scrive il pezzo ma ci nasconde fra nota e nota il verso del bue. Chi non conosce il *Minuetto del bue*? Chissà se il mercante lo gradì molto?

La musica di Haydn è insieme lo specchio luminoso e gaio del suo tempo e l'espressione spontanea d'una anima innocente e gioconda. La serenità e la grazia che contiene passano nelle prime opere di Beethoven, che fu per un anno suo allievo. È al vecchio Haydn che Beethoven dedicherà il primo frutto del genio: tre sonate per piano. Ma Beethoven sarà presto tratto dalla sua anima dolorosa e profonda a staccarsi dal giardino beato in cui *Papà Haydn* componeva al canto degli uccelli, per guardare nell'immensità vertiginosa di due mondi che il Settecento parve ignorare: l'estasi e il terrore.

CAPITOLO XI

IL FANCIULLO PRODIGIOSO

I. – SONATINA A QUATTRO MANI

Permettetemi di presentarvi un bel duetto di ragazzi: Amedeo e Marianna. Il cognome me lo sono scordato: cose che succedono quando il cervello non è più fresco e nuovo come il vostro!

Come vedete, seggono al piano — *cembalo* si diceva allora — e con le quattro manine fanno tanta forza sui tasti, quanta potrebbe farne con le zampine un gatto. Il parallelo non vi sembri però irriverente. Sebbene abbiano fra tutti e due poco più d'una quindicina d'anni, suonano ch'è un incanto: più caloroso il piccino, pronto sempre a far qualche sorpresa per abbellire la musica scritta e per sbalordire la sorella; più precisa e quadrata la bimba, agile e sicura come una maestra in erba, coraggiosa soprattutto quando la pagina è nera di note. Osservate come Amedeo, invece di legger la musica, sorvegli le bianche manine di Marianna: lo fa per infiorettare la propria parte di qualche bell'ornamento, trillo, gruppetto o variazione: cosa che diverte, ma che talvolta inquieta Marianna, tutta assorta a dare ai suoi bassi il tempo preciso, cantando a fior di labbro. Quando l'abbellimento

riesce bene, Amedeo ride come una pasqua. Ha tanta fantasia quel ragazzo!

Vicino al piano c'è un altro bambino, inginocchiato su uno sgabello: è un fratellino dei due concertisti. Per dimostrare la sua parte di vocazione artistica, non sa far di meglio che gualcire un quaderno di musica. L'occupazione gli è così cara da fargli dimenticare che gli è caduta a terra una scarpetta.

Mentre noi si osserva il bel gruppo (par di sentire le note cristalline dello strumento), nella penombra si fa avanti una donnina in cuffia, che regge una tazza fumante.

— Bambini, – dice – ora basta. Ecco il cioccolato. Non dovete affaticarvi. C'è concerto a Corte stasera! Devo ancora incipriarti la parrucca, Amedeo, e a te rifare i riccioli, Marianna. Smettete!

La musica tace per dar luogo al tintinnio allegro delle chicchere e dei cucchiaini e a un gran brusio di voci infantili. Il marmocchio senza scarpa, felice perchè ha strappato un intero foglio, è saltato giù dallo sgabello e corre verso la governante per ottenere anche lui la sua razione di delizia bruna e fumante, appena non scotti più.

* * *

Ora vi dirò dove e quando si svolse la scena graziosa.

Siamo in pieno Settecento, l'epoca frivola ed elegante dei parrucchini e dei baciamano, il secolo in cui v'eran certe damine che sapevan camminare solo nelle sale dorate, che in strada non avrebbero fatto due passi senza incespicare, tanto erano abituate ad andare sempre in carrozza o in portantina. L'anno preciso è forse il 1762.

I due piccini vivono a Salisburgo, una bella città del Tirolo austriaco, circondata da alte montagne, dominata da un maestoso castello, lambita da un fiume azzurro che serpeggia, popolata di palazzi di marmo e di chiese bianche e luminose che la fanno sembrare una città italiana in paese tedesco.

Il loro babbo, un po' asciutto e severo, è compositore della Corte del principe-vescovo e vice-direttore della sua orchestra. Se lo conoscessimo di persona, dovremmo ammettere che si dà una certa aria, ch'è ambizioso e cocciuto: ma gli perdoneremmo quei difetti perchè suona bene il violino e s'appassiona all'educazione musicale dei suoi figli. Amedeo vuole un gran bene a babbo, sebbene lo sappia severo ed esigente. A ventidue anni scriverà ancora in una lettera: « Dopo il buon Dio viene papà »: sentenza aurea. E gli ubbidirà sempre, anche a contraggenio.

La mamma è allegra e affettuosa quanto mai: sa tante belle storie e canta gaie canzoncine che fanno rimaner Amedeo a bocca aperta. Tra le fiabe che più innamorano il piccino c'è quella di Don Giovanni portato via dai diavoli per la sua cattiva condotta, e quella della Regina della Notte e del flauto magico. Se ne ricorderà finchè vive, e un giorno le metterà in musica.

Caro e meraviglioso bambino! A tre anni, mentre la sorellina già saputella, che ne ha sette e mezzo, è assorta a far le scale sul cembalo, lui mette un ditino qua e là e preme sulle linguette d'avorio, ascoltando la notina d'argento o il suono basso che vien fuori. I suoni gli sembran magiche parole. Che cosa dicono? Alcuni carezzano, altri ridono, altri gemono, altri minacciano. Le stonature lo turbano e lo irritano come pizzicotti. A

quattro anni il bimbo gioca a cercare gli accordi, a sposare i suoni gli uni con gli altri, come se fossero fiori che si compongono in un mazzo. Quando ci azzecca, ride e batte le mani. Sa già leggere la musica, sa già far le scale, granire un trillo, sonare un minuetto col suo basso a terzine placide e leggiere...

Papà scrive per lui dei pezzettini molto divertenti — la *Notte del carnevale*, la *Caccia*, la *Gita in slitta* — e lui li impara a memoria in mezz'ora, e non li dimentica più. Il cembalo è il suo giuoco: cavallini e trombette non gli dicono un bel niente. Per sonare e cantare, trascura il mangiare e il dormire. Una gran vocazione insomma!

E che cuore tenero e buono! Chiede tutti i momenti a chi l'accosta: « Mi vuoi proprio bene? Ma proprio proprio? ». Se per ridere gli rispondono di no, piange e si dispera. La severità lo annienta; la tenerezza lo rende felice.

Anche Marianna — la chiamano Nannerl — è buona e abile. Col tempo si farà un po' piccosa, sembra, e prenderà l'abitudine di piangere per nulla. A sette anni il babbo l'ha messa al piano, e Dio sa che trottare han fatto sui tasti quelle mani minuscole, lievi e agili come topolini bianchi! Ma Nannerl è instancabile. Le noie e le difficoltà degli studi musicali, che guastano la gioia a tanti ragazzi, per lei non esistono. Appena Amedeo sa contar le battute, lo issano accanto a lei sullo sgabello e li fanno sonare insieme. Qualche baruffa scoppia sicuro, e corre più d'un pizzicotto. Ma Amedeo è così deciso nella lettura e nella tecnica, sebbene abbia cinque anni e mezzo, che la sorella rinunzia presto, a favor suo, all'onore di fare la parte del canto e si sprofonda nel regno severo dei bassi, tutta precisione come un metronomo.

* * *

Da molto, papà accarezza un'idea: e si sa che quando il signor Compositore di Corte si mette in capo un'idea... Visto che prodigi sono i suoi due figlioli, — a cinque anni Amedeo componeva già con bella grazia e senza errori d'armonia — decide di non risparmiar nulla pur di *metterli in valore*, di renderli celebri e di far piovere su essi fiorini a palate. L'idea è bella, ma come attuarla? Non c'è che un mezzo: caricare Amedeo e Nannerl su una carrozza e portarli in giro per l'Europa, facendoli vedere e ammirare presso le Corti e nelle sale aristocratiche, come si farebbe per due cagnolini sapienti o per due piccole foche color di perla. Non già che babbo non li ami! È ambizioso e vuol guadagnare! E per far loro del bene, farà loro anche del male... Pensate come si viaggiava allora! Strade orribili, distanze enormi, carrozze barcollanti e macchinose, gelo o solleone, cattivi alberghi... E poi, in quel vagare sotto tanti cieli, manca la mamma, di cui Amedeo ha ancora tanto bisogno, lui gracilino e sensibile, lui che sempre ha bisogno di qualcuno che gli dica d'amarlo!

Il viaggio incomincia. Le prime ore sono deliziose: il cielo azzurro, la campagna, i sonagli dei cavalli, la cornetta del postiglione... Ma poi, che tedio e che fatica! Per fortuna ci sono gli arrivi e i concerti: veri trionfi questi ultimi!

In ogni città importante sbarcano e si producono. Il pubblico, tutto di cavalieri e di dame, è variopinto come un'aiuola, scintillante di perle e di gemme come un giardino lo è di rugiada. Che applausi! che entusiasmo! Le

signore non si stancano di prendere in braccio Amedeo, di baciarlo, di carezzargli il parrucchino e le gote fresche. L'Imperatrice e le principesse d'Austria piangono di tenerezza davanti a quella coppia di piccoli genii. E i doni piovono: monete d'oro, tabacchiere coi diamanti, giocattoli splendidi... Babbo, impettito nella sua marsina gallonata e trinata, gongola di contentezza e di vanità soddisfatta.

La nostra *troupe* prodigiosa cammina cammina: eccola a Monaco, poi a Vienna, poi in tutte le principali città della Germania; poi a Parigi, poi a Versailles, dove Amedeo e Nannerl suonano davanti alla famiglia reale. Ma a Londra la nebbia è gelida e Amedeo, che ha già fatto la scarlattina a Vienna, s'ammala di pleurite e languisce per due mesi in un letto d'albergo. All'Aja è la volta di Nannerl che si riduce quasi in fin di vita. A Monaco, altra malattia del povero Amedeo. Oh, se ci fosse la mamma, come guarirebbe subito! Finalmente, dopo quattro anni di vagabondaggio incomodo e glorioso, rivedono per non lasciarli più i monti nevosi, il castello arcigno ma paterno e i bei giardini di Salisburgo: e rivedono il volto adorato della mamma, che vale più di tutto l'universo. Strapazzi, gioie, emozioni, sofferenze: la vita è fatta così. Amedeo ha già capito che non è tutta bella, ma che l'arte consola dei suoi lati penosi.

Chi sentì i due ragazzi suonare in quei concerti, dice che lo spettacolo era meraviglioso per gli occhi e per lo spirito. Immaginate Amedeo settenne, nel suo abitino di gala a falde, color lilla, splendente di galloni d'oro. Come ci tiene ai suoi manichini di pizzo, al suo parrucchino bianco! È piccino, irrequieto, niente affatto timido ma molto educato. Ha la faccia grassottella, l'occhio fino,

sempre un po' sorpreso, un nasino aristocratico. Quanto a Nannerl, perdonatele d'esser innamorata del suo bell'abito color girasole, con le maniche corte, con la sottana a paniere trinata, e d'esserlo più ancora del diadema di violette che le orna i capelli chiari e dei due superbi orecchini coi ciondoli, che una dama le ha imprestati, sapendo di farle un enorme piacere!

Marianna e il fratellino in pubblico suonano il cembalo insieme o da soli. Babbo suona il violino. Spesso Nannerl canta, accompagnata da Amedeo e dal papà. E gli applausi scrosciano. Ma è un vero delirio quando Amedeo si produce da solo. Quel bimbo è già un musico completo, anzi un musico grande, mirabile! Legge qualunque cosa a prima vista, improvvisa sull'organo e sul cembalo, sostiene con bravura la prima parte nei concerti per violino, e accompagna l'orchestra col pianoforte. Gli dài un tema — tre note, il verso d'un uccello — e lui te lo varia e ricama in cento modi. Gli canti una canzone che non ha mai sentita, e lui te l'accompagna dieci volte, con dieci accompagnamenti diversi, tutti di sua invenzione! Se gli fai un accordo sul piano, mentre sta con la testina nascosta in grembo a una signora, indovina a colpo le note di cui è composto. Se suoni un campanello o picchi su un bicchiere, dice se è un *mi* o un *la*. E che stupore, quando suona tutto un concerto sulla tastiera del cembalo coperta da una striscia di stoffa sottile, senza sbagliare una nota!

Amedeo è un gran musico, ma è un bimbo di sette anni. A quell'età si va soggetti a qualche debolezza. Stupende sale quelle del Castello imperiale di Schönbrunn presso Vienna! Sembra d'aggirarsi nell'interno d'un'immensa scatola di confetti! Ma come si scivola su quei

pavimenti lustri come il ghiaccio! Amedeo ne fa l'esperienza misurando un capitombolo davanti a tutta la famiglia imperiale. L'arciduchessa Maria Antonietta, che ha la sua precisa età, corre a rialzarlo premurosa e gli frega i ginocchi che gli fanno un po' male.

— Come siete gentile! – le dice il ragazzino. – Vi vorrei sposare!

— E perchè vorreste sposare l'arciduchessa? – chiede l'imperatrice Maria Teresa in persona. – Che cosa sentite per lei, Volfango? (era il secondo nome del piccino).

— Sento della gratitudine. È sempre molto buona con me!

* * *

Qua le tre manine, ragazzi! Vediamo che destino c'è scritto. Io so leggere come un mago nel palmo della mano! Prima di tutti, S. A. l'arciduchessa, la buona amica d'Amedeo. Sulla pelle fina come il petalo d'un giglio sta scritto che questa bimba bionda sarà nientemeno che... *regina di Francia*! Poi, poi...

Nannerl ha un destino meno glorioso. Diventerà presto una buona insegnante di piano; si sposerà, avrà dei figli, si staccherà da Amedeo e lo dimenticherà; poi sarà vedova e morrà cieca!

E Amedeo! Quello spiccherà un volo prodigioso nella luce dell'arte! Diventerà un genio sovrano della musica, creerà capolavori su capolavori, con la stessa facilità con cui l'usignolo improvvisa nelle notti profumate di maggio! Ma, ahimè, morrà a trentacinque anni, consunto dal lavoro, tradito dal gracile corpo!

Ecco che il cognome dei due ragazzi musicisti m'è

tornato in mente! Diamine, come potevo aver dimenticato un nome così celebre?

I due bambini seduti al cembalo — qualcuno di voi l'avrà già indovinato — si chiamavano... Mozart!

2. – SORRISI E LACRIME

In Volfango Amedeo Mozart parvero fondersi, nella prodigiosa ricchezza d'un genio, la grazia e il *bel canto* italiani, l'ingenuità e la religiosità tedesca, la misura e il sottile brio dell'anima francese. Nei pochi anni che il destino gli concesse, quel divino fanciullo canoro fece progredire la musica verso la bellezza ideale, perfezionò ancora la forma della sinfonia, trasfigurò la vecchia opera giocosa nella limpida luce dei suoi capolavori teatrali: il *Don Giovanni*, le *Nozze di Figaro* e il *Flauto magico*. Ma quanta fatica e quanto dolore nella sua vita! La sferza del destino non cessò mai di tormentarlo. Eppure il suo carattere fanciullesco, fatto di grazia e di tenerezza, reagiva a quella crudeltà. Chi ascolta la sua musica, è rapito da un'onda d'armonie iridescenti, liete, appena qua e là adombrate da un velo di melanconia che, come una labile nube, dà subito varco allo splendore del sole.

È veramente da deplorare che suo padre — Volfango gli era nato a Salisburgo nel 1756 — lo votasse alla carriera del fanciullo prodigio! Mingherlino e malaticcio, Mozart riportò da quegli studi musicali troppo alacri, da quei viaggi malcomodi, da quelle esibizioni faticose una debolezza che non lo lasciò più. A dodici anni aveva già composta un'opera buffa: la *Finta semplice*. Poi fece col padre lunghi viaggi in Italia, visitando Milano, Bologna, Firenze, Roma e Napoli: e benchè dappertutto riscuo-

tesse l'ammirazione, tanto che il Pontefice lo creò, così ragazzino, Cavaliere dello Sperone d'oro, tornò a Salisburgo abbattuto, bisognoso di quel silenzio, di quelle verdi colline, di quella calma atmosfera domestica. Ma ben presto la cittadina che gli aveva così sorriso dopo il tumulto dei viaggi, si rivela plumbea, monotona, meschina, alla sua sensibilità fremente d'artista. Ora è al servizio del principe-vescovo Gerolamo Colloredo, severo, autoritario, che non lo distingue dai domestici, che lo fa mangiare alla loro tavola. Pensate Mozart a mensa col pasticciere e con due cuochi! Deve subire i loro discorsi e i loro scherzi grossolani. Deve andare a dirigere l'orchestra o a suonare il cembalo presso gli amici di monsignore, quando questi gli fa un cenno: come se fosse un servo. Il suo orgoglio si torce in quell'umiliazione. Unica gioia il creare, sebbene il gracilo organismo soffra di quello sforzo delizioso. Il principe gli dà, è vero, qualche congedo, lo lascia andare a Monaco, a Vienna, a Parigi. A Monaco Volfango rappresenta con successo la sua opera in stile italiano l'*Idomenèo*. Mentre è a Parigi, lo colpisce una sciagura: la madre tanto amata, che l'aveva seguito là, muore nell'albergo, lo lascia solo nella città immensa.

Vista da quelle capitali, Salisburgo gli è odiosa, gli fa l'effetto che Recanati farà a Leopardi: una prigione. E cerca tutti i pretesti per prolungare i congedi. Ma il principe s'irrita, l'accusa di abusare della sua bontà, lo richiama aspramente al suo dovere di musico di Corte. A Salisburgo subito, e in fila con gli altri servi, ad aspettare gli ordini!

Allora — siamo nel palazzo del principe a Vienna — scoppia la bufera. L'artista rode il freno, poi, con buone maniere, si ribella. Il suo padrone dà in una sfuriata, lo

colma di parolacce, lo chiama « monellaccio, canaglia, crapulone, straccione, cretino » — sono gli epiteti esatti, riferiti da Mozart in una lettera a suo padre — gli rinfaccia i benefici e gli stipendi e gli mostra la porta. Volfango offre le sue dimissioni, con gran disappunto del padre che cerca, per lettera, di farlo tornare sul sentiero della prudenza: non sia così orgoglioso, pensi all'avvenire! Ma, essendosi immischiato nella cosa un certo conte Arco, nientemeno che gran maestro delle cucine del principe vescovo, la cosa finisce male. Mozart, è cacciato dal palazzo *a pedate*, da quell'impettito principe dei cuochi. Quell'ingiuria che bollerà d'infamia pei secoli non chi l'ha subita ma chi l'ha inflitta, decide della libertà del giovane compositore. Mozart ha 25 anni ed è fuggito finalmente dalla gabbia! Ora potrà scrivere le sue opere grandi, se anche lo attende un avvenire di lotta e di povertà, chè gl'impresari e gli editori penseranno con le loro esigenze e con la loro rapacità a rendergli dura la vita. Il genio può fiorire. Salisburgo non è più che una scialba memoria. Mozart resta a Vienna.

Come supporre che potesse star solo un essere così affettuoso? In lui era sempre vivo il fanciullo dal tenero cuore che chiedeva a chi l'accostava: « Mi vuoi proprio bene? Ma proprio proprio? ». Dunque si sposò: e sposò una donnina piccina e inciuffettata che, se era diversissima da lui (era un po' cervellina e capricciosa), gli voleva però bene e personificava il tipo semplice e spensierato, fatto per riposare e divertire Mozart. Incapace di capire a che specie superiore d'uomo il destino l'avesse legata, essa amò e cullò in Volfango il bimbo eterno, e ne secondò per affinità d'indole i bisogni d'espansione e di gaio disordine. La casa dei Mozart, piena di musica e

di risa, era anche un magnifico asilo della polvere e del trambusto. Costanza, allegra e pazzerella, eccitava il buonumore del marito. Quanta musica ha scritto Mozart, seduto accanto al letto di lei, mentre la luce rosea dell'aurora sfiorava le ciglia di « Stanzi » ancora addormentata! E che cure quand'essa è inferma! E che parole di tenerezza nelle lettere che le scriveva! La chiamava *cara birbetta, pallottolina arricciata, nasino puntuto, gioia*; e le raccomandava di non scivolare, di non arrabbiarsi con la domestica; e quando era più in vena d'affettuosa mattana, per divertirla, le scriveva parole senza senso, allegre come un girotondo: « *Stru*! *Stri*!.. *Knaller paller... Schnip... Schnap... Schnur... Schnepeperl... Snai*! ».

Come vivevano? Alla grazia della fortuna. Volfango dava lezioni di piano e componeva. Componeva di continuo, senza sforzo, liberandosi con una nuova creazione della fatica d'un'altra. Gli era così facile e grato fiorire in note, che spesso scriveva una sonata per due o tre fiorini, o passava sorridendo dall'*adagio* paradisiaco d'un quartetto alla musichetta per bambini d'un orologio con la sonerìa. Ma dal profondo di quel cuore semplice e gioioso stavano sgorgando in quell'epoca due capolavori teatrali, destinati a largire per chissà quanti secoli delizia ai vivi: le *Nozze di Figaro* e il *Don Giovanni*.

Il libretto delle *Nozze* gliel'aveva fornito un italiano, l'abate Lorenzo da Ponte, e ricalcava il soggetto d'una argutissima commedia del francese Beaumarchais. La prima rappresentazione ebbe luogo a Vienna nel 1786, ma non riportò il successo che si meritava. I trionfi vennero dopo, quando Mozart era già scomparso. Le *Nozze di Figaro* sono l'esemplare perfetto della commedia in musica, sopra uno sfondo d'aristocraticità squisita e di

comico scintillante. L'anima di quello sfaccettato gioiello è Cherubino, un paggetto fra il timido e il petulante. Due o tre arie d'una mirabile grazia sono affidate alla sua vocina di cristallo: fra l'altre quella famosa:

Non so più cosa son, cosa faccio...
Or di foco, ora sono di ghiaccio...

Fu anche Lorenzo da Ponte a scrivere per Mozart il libretto in versi italiani del *Don Giovanni*, che, rivestito di magiche note, fu rappresentato trionfalmente a Praga, nel 1787. È un'opera fra il comico e il tragico, ricca di contrasti, nutrita del sangue rosso d'una musica tutta brio e passione. Il soggetto è la leggenda del formidabile conquistatore di donne, che ne ha già fatte soffrire e morire *mille e tre*, come consta dal catalogo che il vanesio crudele tiene delle sue vittime. Ma un bel giorno, contro di lui insorgono le potenze celesti. Don Giovanni per beffa invita a cena un fantasma: la statua sepolcrale del padre d'una delle sue vittime, da lui ucciso. Ed ecco il marmoreo spettro — il commendatore — avanzarsi nella sala del banchetto con passo di piombo. Don Giovanni intrepido, gli offre da bere.

— No. – risponde il fantasma – Rispondimi piuttosto! Verrai tu a cenare con me?

E Don Giovanni: — Sì, verrò!

Leporello, il suo servo, trema come una foglia e batte i denti dalla paura, e lo scongiura di pentirsi.

— Pèntiti, Don Giovanni! – gli ripete la statua, stringendogli la mano con le dita gelide di marmo.

Ma è inutile: Don Giovanni vuol perdersi, sfida il castigo celeste e l'inferno. Un gorgo di fiamme lo avvolge,

mentre l'orchestra crepita e infuria. Allora si leva un coro severo e religioso che canta per ammonire gli ascoltatori:

Questo è il fin di chi fa mal,
e de' perfidi la morte
alla vita è sempre ugual.

Il capolavoro era terminato: mancava l'introduzione, l'*ouverture*. Mozart, sfinito, la compose nella notte che precedette il giorno della rappresentazione. E Costanza lo teneva sveglio e cullava la sua fantasia servendogli del *punch* e narrandogli le fiabe d'Aladino e di Cenerentola.

* * *

Nel 1791, benchè avesse prodotte tante meraviglie, Mozart si trovava nella più nera miseria. Aveva largita la gioia dello spirito a tutti, e in cambio, era costretto a impegnare gli oggetti di valore, a scrivere musica per organi meccanici, a dar lezioni di piano per compensi irrisorii, a farsi imprestare un fiorino da un amico! Le opere belle si allineavano come gli alberi e le aiuole fiorite d'un giardino di fiaba: grandi sinfonie emule a quelle di Haydn in freschezza e nobiltà e ancora più ricche di potenza espressiva; una folla di deliziosi quartetti e quintetti per archi; serenate, concerti per piano o violino con l'orchestra, stupende messe, sonate per cembalo (quella famosa che contiene l'originalissima *Marcia turca*) e una decina d'opere teatrali fra grandi e piccole, chè alle *Nozze di Figaro* e al *Don Giovanni* dobbiamo aggiungere almeno l'*Idomenèo*, il *Ratto del Serraglio* e la mirabile opera buffa *Così fan tutte*.

Eppure a Mozart non riusciva di far vivere la moglie

e i figli senza svenarsi con nuove fatiche, spesso umilianti. Fu allora che un impresario, anticipandogli qualche ducato, gli propose di scrivere un'opera in tedesco e tedesca di spirito. Così nacque il *Flauto magico*, specie di strana fiaba allegorica e buffonesca, spettacolosa e barocca, che si aggira intorno ad Astrifiammante, regina della notte, e a Papageno l'Uccellatore. Pare impossibile che su quel tema assurdo, tutto Fate pedanti e Genii, talismani e gran sacerdoti dalle fluenti barbe, Mozart abbia scritto una musica così capricciosa e bella, a cominciare dall'*ouverture* che è un capolavoro sinfonico. E la scrisse, quella musica, in un piccolo chiosco rustico di legno, che l'impresario, impaziente di montare l'opera sulle scene, gli aveva fatto costruire nel cortile del teatro (a Vienna), per tener d'occhio il compositore e per alleviargli il disagio dell'estate cocente. L'amore dei salisburghesi odierni per il loro Mozart è tale che il chiosco è stato poi trasportato nella loro città, diventata il tempio del culto mozartiano, e collocato su un'altura, sui margini fioriti d'un bosco. La prima rappresentazione del *Flauto magico* ebbe luogo a Vienna il 30 settembre 1791. L'autore, incipriato e arricciato, dirigeva al cembalo, con una concitazione che rivelava insieme il suo nervosismo e la sua stanchezza. Era già malato. Il successo tardò a venire, ma presto divenne caloroso. Mozart assisteva tutte le sere alla rappresentazione, ma dovette subito prendere il letto: e per morire, senza assistere al trionfo vero dell'opera.

* * *

Costanza Mozart, già vedova, diceva: « Si era costretti a voler bene a mio marito, perchè era perfettamente buono ». A provare la mitezza dell'animo di lui baste-

rebbe la sua lunga sottomissione al padre. Da ragazzo soleva dire: « Quando papà sarà vecchio, lo metterò sotto vetro per preservarlo dall'aria, averlo vicino e onorarlo ». C'è tutto Mozart in questo pensiero tenero e un po' birichino.

Ma la sua bontà era uno dei volti della gioia che gli ferveva nel cuore per privilegio naturale. Sensibile come nessuno al dolore, si rasserenava per incanto quando sua moglie lo consolava, quando si vedeva davanti un piattino buono o un calice di vino delicato o quando gli zampillava dal cuore qualche felice idea musicale. E quanto scherzoso! Amava fare il buffone con gli amici e con Costanza, in persona o per lettera. La sua musica è per due terzi un ricamo scherzoso, e pel rimanente è dolce rassegnata melanconica. Romain Rolland dice bene: « L'opera di Mozart è come il profumo della sua vita ».

A sopportare le avversità lo aiutavano tre doni che le Fate avevan deposto nella sua culla: l'animo paziente e gaio, la passione del creare e la profonda fede religiosa. Chi potrebbe chiedere di più al destino?

Se volete accostarvi ancora meglio a lui, respirare la sua umanità quale era, dopo d'aver respirato la divinità della sua arte, vi dirò che qualche vizietto lo aveva. Non era egli il fanciullo prodigioso? I fanciulli hanno tutti qualche voglia acuta, qualche difettuccio... Vi dirò dunque che i vizi di Mozart erano numerosi ma innocenti quanto mai. Amava il giuoco dei birilli che si fa nei cortili delle osterie, gli scacchi cogitabondi, il biliardo e il ballo. Nel danzare il minuetto era un vero silfo. Gli piaceva anche un bicchiere di Tokai frizzante, e certo quel nèttare col brusìo delle bollicine lo aiutava talvolta a immaginare il brusìo armonioso delle note. I piatti che lo mettevano

in esultanza erano il cappone e il fegato coi crauti. A casa sua c'era sempre la tavola pronta per gli amici: ma, si sa, un giorno si scialava, e un altro si mangiava un salsiccino e si beveva acqua. Pane nero e caffè erano la leccornia dei tempi difficili, che non furono pochi. Mozart poi amava alla follia le bestie: la cagna Pimperl, i canarini, gli stornelli. E quando fu celebre benchè tutt'altro che ricco, tutte le mattine faceva una passeggiata a cavallo, trattandosi da quell'arcigentiluomo che sapeva d'essere, benchè non avesse altro blasone che il genio.

All'aspetto non diceva gran cosa: piccolo magro, grosso di testa, pallido in volto. Il naso pronunciato e il crespo parruccone bianchissimo davano alla sua testa, veduta di profilo, un che della testa d'una pecorella. Quanto al vestire, era ambizioso, si copriva di pizzi e di catenelle, di gingilli e d'anelli. E dirigeva l'orchestra in frac rosso scarlatto o blu tenero, costellato di bottoni d'oro.

Vi dirò ancora una cosa di lui, e ve la dirò in un orecchio, perchè può sembrarvi una debolezza. Sappiate che l'autore immortale del *Don Giovanni*, tutte le domeniche, appena alzato, prima di sedere davanti alla carta rigata o al cembalo, mandava Costanza o la cameriera a vedere se erano usciti i numeri del lotto...

3. – LA BUFERA DI NEVE

È un'afosa giornata di luglio. Volfango, seduto al suo tavolo, insegue una melodia che gli sfugge coi balzi e i ritorni capricciosi d'una farfalla. Il suo volto è magro, emaciato. Lo sguardo grigio e triste s'affisa come attonito nell'alta luce della finestra. Fuori fervono i rumori tranquilli di Vienna.

È malato da tanto! Ma lavora ancora con ardore, sebbene ai guizzi dell'antica fiamma subentrino ore cineree di depressione.

Ed ecco, il campanello di casa squilla con un suono insolito.

Costanza introduce uno strano signore, alto, scarno, vestito di un lungo soprabito grigio, che vuol parlar subito al suo illustre sposo, per una grave cosa che lo riguarda.

Introdotto, s'inchina e spiega senza preamboli il motivo della sua visita. È incaricato, non può dire da chi, di consegnare al grande Mozart una lettera.

E Mozart legge.

Una persona che vuol mantenere l'incognito lo prega di compiacersi comporre una messa funebre e di fissare il relativo onorario. Quanto al termine per la consegna, attende di conoscere le intenzioni del maestro.

Da molto nello spirito depresso di Mozart fervono pensieri morbosi, risuonano accordi funebri. E proprio in quel momento gli si chiede un *Requiem*! Che strana combinazione!

— Accetto, – risponde. – Non saprei però fissare una data precisa. Quanto agli onorari, cinquanta ducati basteranno. Ma ditemi, non è proprio possibile sapere il nome di chi vi manda?

— Permettetemi – risponde lo sconosciuto con un nuovo inchino profondo – di mantenere su questa circostanza il più assoluto riserbo. Fra qualche giorno, con vostra licenza, ripasserò a vedere il progresso dell'opera.

Mentre lo sconosciuto esce, Mozart crede di notare che le sue mani sono straordinariamente diafane e che

la sua allampanata figura non proietta la minima ombra sul pavimento.

Pochi giorni dopo, lo sconosciuto ritorna: porta i cinquanta ducati, ne promette altrettanti a lavoro compiuto e prega il compositore di sollecitare... Poi torna ancora e insiste, insiste, per aver quella musica...

Mozart compone: ma è come se scrivesse preso alla gola da una morsa di terrore. Chi è quell'uomo che torna quasi ogni giorno a reclamare una messa da morti? E quelle mani trasparenti! E quel viso dalle cave occhiaie, pallido come marmo? L'amico Da Ponte, il suo librettista, a cui ha manifestato le angoscie di quell'incubo, lo scongiura di calmarsi. Ma Mozart gli risponde queste parole disperate:

« Vorrei seguire il vostro consiglio, caro amico, ma come « riuscirvi? Ho la testa smarrita, sono agli sgoccioli delle « mie forze e non posso cacciare dai miei occhi l'immagine « di quello sconosciuto. Lo vedo continuamente che mi « prega, mi sollecita e mi reclama con impazienza il la- « voro. Continuo perchè la composizione m'affatica meno « del riposo. Non voglio più prender nulla a cuore. Sento « qualcosa che mi prova che la mia ora è suonata (1). Sono « in procinto di spirare. Ho terminato, prima d'aver goduto « del mio ingegno. Eppure la vita era così bella! La car- « riera si apriva sotto auspici così fortunati! Ma non si « può mutare il destino. Nessuno misura i propri giorni. « Bisogna rassegnarsi: sarà quel che vorrà la Provvidenza. « Io termino il lavoro: *è il mio canto funebre* e non devo « lasciarlo imperfetto! ».

(1) Un altro musico illustre, il russo Pietro Ciaikowski, presentì la morte. La sua *Sinfonia patetica* esprime la mestizia e il terrore di quell'attesa. Appena l'ebbe finita, l'autore morì di colèra (1893).

Il misterioso personaggio non riuscì ad avere il *Requiem* dalle mani di Mozart. Solo dopo la morte del maestro, la vedova gli consegnò quanto Volfango morente aveva affidato di soavità e di mestizia alla carta: due terzi dell'opera.

Si seppe poi che il preteso fantasma era l'intendente d'un conte amatore di musica, che voleva un *Requiem* di mano maestra, per l'annuale della morte della moglie, e intendeva far bella figura facendolo eseguire col proprio nome. Non è l'unico caso di vanità galoppante, registrato dalla storia della debolezza umana.

Del gracile corpo di Mozart, indebolito dal troppo lavoro, dalle numerose malattie subìte e da quella crisi di terrore, ebbe presto ragione il rigido inverno col suo corteo di malanni. Ma il genio brillava ancora attraverso il dissolvimento della carne.

Continuava a occuparsi del *Requiem*, seguiva palpitando, sull'orologio, le rappresentazioni del *Flauto magico* nel non lontano teatro; conservava con tutti l'amabilità che lo aveva reso tanto caro ai suoi amici; e consolava Costanza, inebetita dal dolore. Agli estremi, chiese che gli portassero il canarino e sorrise al piccolo essere pennuto che saltellava e gorgheggiava, ignaro di tutto fuorchè della gioia di vivere. Poi si fece cantare dagli amici l'ultima pagina scritta pel *Requiem*, la straziante *Lacrymosa*: e la sua debole voce si unì al coro, rotto da singulti. Poi la mano gli ricadde sulla partitura.

La dolorosa agonia di Mozart diede varco al volo d'un'anima luminosa, nella notte del 5 dicembre 1791.

Fuori infuriava una bufera di neve mista a pioggia. L'indomani il tempo era così orribile che il corteo del funerale dalla casa al cimitero si disperse sotto i turbini

del nevischio. Il corpo di Mozart giunse alla dimora della suprema pace, solo. I becchini calarono la bara nella fossa comune, nell'avello dei poveri, senza badare ad altro che al gran bisogno di finirla e di scaldarsi; poi abbassarono la lastra che si coprì subito di neve, e partirono dondolando le lanterne nello scialbo crepuscolo.

Così le ceneri del grande cantore, confuse con tante altre e non reclamate subito, non ebbero nè un fiore nè una croce e furono perdute per sempre.

CAPITOLO XII

BEETHOVEN, IL TITANO DOLOROSO

I. – UNA VITA

Ludovico van Beethoven, il genio della sinfonia, nacque a Bonn sul Reno, il 16 dicembre 1770. Si mostra ancora la stanzuccia nuda e misera in cui egli vagì per la prima volta. Ma la casetta borghese aveva un piccolo giardino ridente: e Beethoven forse si consolò dei primi dolori, guardando le foglie e ascoltando gli uccelli. Il padre, Giovanni, era tenore della cappella dell'arcivescovo elettore. L'amore non mancò al fanciullo, da parte della madre, il cui carattere dolce e serio (era minata dal mal di petto) contrastava con la brutalità e la stravaganza del padre, dedito al bere (1).

Appena ebbe mostrato disposizione per la musica, il ragazzo fu aggiogato al cembalo. Gli toccava la sorte di Mozart, la condanna ai lavori forzati del ragazzo prodigio! La dura disciplina paterna per poco non spezzava il genio nascente. A sette anni Beethoven, addestrato fra pianti e minacce, faceva già le sue prove in pubblico; a nove era virtuoso di pianoforte. Poi vennero altri maestri che lo perfezionarono e gl'insegnarono con amore e coscienza

(1) Il nonno paterno di Beethoven, pure musicista, era fiammingo. Beethoven aveva dunque nelle vene del sangue fiammingo.

l'armonia e un po' di composizione. A dodici anni suonava la viola nell'orchestra di Corte e l'organo nella chiesa dei Minimi, improvvisava e componeva minuetti e sonatine. Naturalmente, fra un esercizio d'arpeggi e un còmpito d'armonia, l'artista fanciullo giocava ai birilli e a cavalluccio coi fratellini.

Le sue qualità cominciavano a farlo notare nella piccola Corte. Nella primavera del 1787 il giovinetto fu mandato a Vienna, perchè ci si perfezionasse sotto la guida di Mozart. Gli occorse d'improvvisare al piano alcune variazioni su un tema che il grande maestro gli aveva proposto; e fece tanta impressione su Mozart che quest'ultimo, passando nella camera vicina, disse agli amici: « Badate bene a quel giovinotto: farà parlare di sè nel mondo ». Mai un presagio fu così veritiero!

Ma una terribile notizia aspettava Ludovico: sua madre era morente. La via del ritorno a Bonn dovette sembrargli infinita: giunse appena a tempo per veder spirare la creatura che adorava. « Era così buona mia madre — son parole di Beethoven — così degna d'amore, la mia migliore amica! Chi più felice di me, quando potevo pronunciare il dolce nome di mamma ed essa poteva udirlo? » L'ombra della tristezza prese così possesso del suo cuore. Non aveva che diciassette anni e doveva sostituire l'indegno padre, sempre più abbrutito e provvedere ai fratelli orfani. Dava lezioni, scriveva musica per ordinazione, balletti per la Corte, suonava la viola al teatro e l'organo in cappella: si prodigava e si perfezionava.

Nel 1792 il buon principe di Bonn diede a Ludovico un congedo e i mezzi per andar a studiare a Vienna sotto il celebre Haydn. Il giovane non prese molte lezioni dal

sereno vecchio che faceva dire alla musica tenere e nobili cose. Dalla sua anima, sensibile fino al dolore, sincera e appassionata, incominciavano a sprigionarsi lampi di strana collera e d'irrequieto amore: e quel mondo egli avrebbe voluto affidare alle ali d'una musica che fosse tutta tempesta e impeto, non più grazia e sorriso. Ma il soggiorno nella capitale gli era proficuo: vi perfezionava i suoi studi musicali, si istruiva, si faceva conoscere e ammirare nei salotti dell'aristocrazia, come pianista e improvvisatore; dava lezioni e concerti, componeva con successo. Così si dimenticò di tornare a Bonn (il padre era intanto morto e i fratelli provvedevano a sè) e rimase a Vienna, col cuore pieno di sogni e di speranze. Ma alla svolta lo attendeva una torva insidia: la sordità. Ai primi brusii dell'otite, dovuta forse all'abuso di docce gelide sul capo, successe gradatamente l'appannata percezione dei suoni, poi il silenzio opaco. Beethoven lottò da solo in quell'incubo. Tentò cure, consultò specialisti: ma finchè gli fu possibile celarlo, non rivelò il suo male a nessuno. Solo nel 1801 — aveva trentun anni allora — confessò, con immenso dolore, ai due amici più fidi, il dottor Wegeler e il teologo Amenda, la sua sciagura. Strano a dirsi, è nata in quel periodo d'inquietudine mortale un'opera raggiante di serenità: la *I^a Sinfonia*!

Voi mi chiederete come un sordo possa comporre musica: e io vi dirò che lo può se non è sordo-nato, se ha un'idea esatta dei rapporti che esistono fra i suoni, e soprattutto se ha il genio e l'anima di Beethoven.

Alla piaga aperta dalla crudele infermità si unirono altre cause di tormento: primo un amore, doloroso e non corrisposto, per una fanciulla vana e incostante — la contessina Giulietta Guicciardi — alla quale Bee-

thoven dedicherà la celebre sonata per pianoforte, detta del *Chiaro di luna*. Chi lo consolò allora? Fu la dolce campagna di Heiligenstadt, presso Vienna, coi suoi colori umidi d'arcobaleno, coi fruscii musicali del vento e col profumo sano dei fieni. Vedrete poi quanto Beethoven amasse la campagna, come cercasse e trovasse conforto e ispirazione in quel paradiso senza angeli. Poi incontrò l'amore d'una donna nobile e buona, che lo comprendeva: la contessa Teresa di Brunswick. Con essa si fidanzò in segreto: però le nozze non furono mai celebrate.

Egli creava ora da gigante. Dal suo genio un po' selvaggio, tutto contrasti d'ebbrezza e di dolore, di tenerezza e di violenza, sgorgavano la *Sinfonia Eroica*, dedicata a Napoleone, l'opera teatrale *Fidelio*, la *IV Sinfonia* d'una beata limpidità, la fremente sonata per piano detta l'*Appassionata*, e i due colossi della sinfonia moderna, la *Quinta*, chiamata del *Destino* e la celeste *Pastorale*, tutta soffusa dello splendore d'un giorno d'estate. A Vienna, tre prìncipi si quotavano in misura diversa per costituire al maestro, ormai celebre, una rendita che gli permettesse di creare tranquillo e di non accettare offerte che lo allontanassero dall'Austria. Gli anni dal 1810 al 1815 segnarono per Beethoven il periodo della maggiore fortuna e del maggior benessere. Ai bagni di Toeplitz era guardato come un gran personaggio, come il Giove della musica, dal pubblico mondano: ciò che non gl'impediva di togliersi il frac e di portarlo appeso alla punta della canna, passeggiando in maniche di camicia in un vialetto molto frequentato, dove potevano passare l'Imperatore e la Corte. Conobbe colà Goethe, così diverso da lui, tutto formalità e sussiego, nonostante il magnifico genio poetico: e lo scandalizzò col suo fare

democratico. Nel 1812 creò la *VII Sinfonia*, dai ritmi netti e decisi, che Wagner chiamerà l'« apoteosi della danza ». Nel 1814, durante il Congresso di Vienna, i monarchi e i dignitari stranieri invitati nel palazzo dell'Arciduca Rodolfo, sedevano accanto a Beethoven, maestro di musica e amico di quel principe-prelato, e, son sue parole: « gli facevano la corte ».

* * *

Ma tosto una gelida notte si addensa su quel cuore. Si direbbe che le potenze malefiche si diano convegno sul suo cammino, come in certi passaggi tempestosi della sua musica. Il pubblico viennese lo abbandona per correr dietro ai gorgheggi di Rossini. La sordità sta diventando completa. Dal 1819 in poi, non si potrà più parlare con lui che per iscritto. I suoi protettori non mantengono gli impegni: le cattive finanze rendono Beethoven nervoso e diffidente e lo spingono alla sordidezza. La sua casa è piena di disordine; malattie e acciacchi tormentano il suo corpo. A questi dolori materiali si aggiungono l'egoismo del fratello Giovanni e i dispiaceri che gli procura il nipote Carlo, orfano, di cui il maestro ha assunto la tutela. Carlo è discolo, ipocrita e volgare; e lo zio con lui è troppo tenero o troppo duro, fiacco per eccesso d'affetto o collerico inopportunamente. In un momento di esaltazione il giovinastro si spara una pistolettata alla fronte e si ferisce lievemente. Beethoven, straziato, lo perdona, continua ad amarlo e a soffrire.

È quella l'epoca in cui sgorgano dalla tenebra di tanta solitudine e di tanta amarezza i capolavori più densi e sublimi del genio di Beethoven: la *Messa solenne*, gli

ultimi cinque quartetti per archi e la *IX Sinfonia*, col suo immenso inno di gioia, clamato dai cori. L'esito trionfale di quest'ultima creazione produce a Beethoven una commozione che lo schianta. Il guadagno materiale che egli ricava da queste fatiche eroiche è nullo. Verso la fine del 1826 i mali fisici si aggravano. A nulla valgono le cure, le operazioni e i consulti. Circondato dall'amore degli amici, Beethoven muore la sera del 26 marzo 1827, mentre nel cielo di Vienna, fra turbini di neve, guizzano i lampi e rombano i tuoni: degno segnale della scomparsa d'un Dio doloroso.

2. – LA MUSICA

La musica di Beethoven è la voce di quel Dio. Con l'apparizione di Beethoven la musica, che fino allora si era votata al divertimento d'una Corte, d'un'aristocrazia o d'un teatro, diventa l'espressione individuale d'un artista. È il sangue vivo nelle vene di Beethoven che scorre nelle sue sinfonie e nelle sue suonate: esse sono la confessione dei suoi sogni, dei suoi ideali, dei suoi dolori. Si può dire che la musica di Beethoven è la sua *autobiografia interiore*. Egli va così profondo, perchè ci parla di sè, perchè descrive le ansie, le tempeste, le delizie che ha provate. È l'arte moderna che incomincia.

La forma in cui Beethoven versa l'ardente metallo della sua ispirazione è la classica forma della *sonata* e della *sinfonia*. Quattro tempi: un *allegro* in cui lottano due o più temi, per comporsi dopo un ingegnoso svolgimento; un *adagio*, elegiaco o religioso, in cui predomina la linea del canto spiegato; un *minuetto*, che Beethoven trasforma in *scherzo* veloce, d'un umorismo irruente o

d'una gioia sfrenata; un *rondò* o *finale* che può assumere la solennità di un inno di trionfo o la foga tumultuosa d'un entusiasmo di folle. Come vedete, Beethoven non innova quasi nulla nella forma (1): la sua ribellione, il suo genio di scoperta e d'innovazione consistono nella materia, che è tutta lava incandescente di passione, tutto furore di volontà, tutto dilagare luminoso di fantasia, tutta nostalgia di un Paradiso perduto, contemplato dopo una notte d'incubo e d'angoscia. Elemento essenziale della musica di Beethoven, questa lotta fra la luce e le tenebre, fra la dolcezza e il terrore, fra il bene e il male! « Voglio raggiungere la gioia attraverso alla sofferenza », soleva dire: e in quasi tutte le opere fece trionfare l'entusiasmo e l'allegrezza dopo lotte furiose, intrecciate di desolati lamenti e di voci d'implorazione e di speranza. Le sue sonate, i suoi quartetti e le sue sinfonie assumono così un alto valore drammatico.

Beethoven è sovrano nell'espressione di tre sentimenti: il sentimento *eroico*, dolorosa scalata all'ideale, attraverso alla lotta, al sacrificio o al solitario dolore; il sentimento *pastorale*, nostalgia e desiderio infinito della pace del cuore, che solo può darci lo spettacolo divino della Natura; l'*elegia*, pianto generoso, non sfiduciato, che, espresso nei grandi *adagi*, tende a trasfigurarsi in sublime contemplazione religiosa. Beethoven ha però manifestato con insuperata potenza anche il buonumore spensierato e a volte ruvido (negli *scherzi*) e la danza violenta, quasi pagana, di tutto un popolo in festa (nei *finali*).

Eppure, nonostante la veemenza romantica del suo sentire, il Titano di Bonn è la personificazione del *classico*.

(1) Tuttavia, avanzando, si esprimerà in una forma sempre più libera. Nelle ultime opere introdurrà sovente la fuga e il corale.

Le sue opere sono prodigi d'architettura. La sua melodia è semplice e pura come l'acqua delle polle montane. Non v'è in lui che gagliardia d'accenti che nettezza e vigore di disegno, che sobrietà d'armonie e di suoni. Beethoven è fratello ai grandi artisti latini: ha la divina proporzione di Dante, l'armoniosa limpidezza di Virgilio, la forza selvaggia ma contenuta di Michelangelo.

* * *

Mentre Haydn ha scritto 113 sinfonie, Beethoven non ne compose che nove. Ma ciascuna di esse rappresenta una meravigliosa conquista. Nelle due prime è conteso fra sè stesso e Haydn e Mozart, i grandi modelli, fra il suo impeto marziale e la grazia settecentesca. Con la *Sinfonia eroica* (1804) è tutto sè stesso. Il primo tempo di questa Iliade della musica esprime un lottar di giganti sulla polvere d'un campo di battaglia o nel mondo non meno tragico del pensiero e della volontà. Segue la *Marcia funebre*, coi suoi singulti e i suoi squilli strazianti d'addio. Nello *scherzo* e nel *finale* la vita eroica riprende le sue fatiche e i suoi sogni, selvaggia, inquieta, alternata di furore e di dolcezza. Beethoven, candidamente entusiasta della Rivoluzione francese, aveva dedicata l'*Eroica* a Napoleone, primo console: ma quando seppe che s'era fatto incoronare imperatore, lacerò la dedica e offerse la sua opera « alla memoria d'un grande uomo ».

Gli anni 1807 e 1808 vedono nascere due giganteschi capolavori, opposti solo in apparenza: la *V Sinfonia* (la celebre *Sinfonia in do minore*) e la *Sesta*, la *Pastorale*.

Nella *Quinta* le terribili note ribattute dell'inizio ci prendono al petto: così batte il Destino alla porta dell'Eroe.

Anche qui è un eroe che lotta con gli spiriti del male, che sanguina e geme travolto; nell'*andante* sublime egli prega e implora; nello *scherzo* si risveglia dai cupi sogni alla vita e al coraggio; nel *finale* trionfa in una straordinaria esplosione di gioia vittoriosa.

Nella *Sesta* — l'incantevole *Pastorale* — c'è Beethoven a tu per tu con la natura, in un luminoso meriggio d'estate. Le pive dei pastori intrecciano i loro ritmi gioiosi e ingenui al mormorio delle frondi e al canto degli uccelli. L'*andante* s'intitola *Scena presso il ruscello* e voi ne indovinate il fruscìo, il sussurro, la freschezza divina. Una danza allegra di contadini è descritta nello *scherzo*, da un'orchestra che ha la potenza d'un organo e l'ingenua primitività d'un'orchestrina d'osteria. Ma il cielo s'oscura; un violento temporale, curvo sulla valle come un ponte d'ombra, rovescia torrenti di pioggia, scatena sibili di vento, mugolii e rombi di tuono. Alfine, dopo un parossismo che fa tremare, la tempesta dilegua. Gli ultimi lampi battono il cielo già in parte sereno. L'arcobaleno brilla. Fra armonie perlate di gocce si leva l'inno di grazie degli umili pastori.

Anche qui, come vedete, c'è una vittoria del bene sul male, del cielo azzurro sui nembi, della pace sul terrore.

E questa vittoria — la sinfonia settima e l'ottava sono più danzanti e serene — è trasfigurata fino al delirio nell'ultima sinfonia di Beethoven, la *IX* (1823-1824), la più vasta, la più pensosa, la più grandiosa. Il primo tempo è un conflitto terribile, una lotta della luce contro il caos. L'adagio e lo scherzo ci sollevano nella più pura contemplazione. Nel finale, dopo un ultimo dilaniamento, l'angoscia è vinta. Per cantare sulle parole di Schiller la Gioia

universale, dono supremo della bontà di Dio, l'orchestra si aggiunge al coro, la voce viva dei petti umani (1).

* * *

Lo stesso mondo lo ritrovate nelle trentadue sonate per pianoforte e nei sedici quartetti per archi.

Come ha perfezionato e ingrandito l'orchestra di Haydn e di Mozart, Beethoven ha scritta la prima musica che metta a profitto tutte le possibilità sonore ed espressive del pianoforte moderno (2). Miracoli di poesia, di potenza e di perfezione formale sono la *Sonata patetica*, la *Sonata quasi una fantasia*, detta del *Chiaro di luna*, la *Sonata dell'Aurora*, d'una sonorità trionfale, la meravigliosa *Appassionata*, la *Sonata dell'Addio* e la sonata ventinovesima, con la sua fuga formidabile.

Anche ascoltando i quartetti di Beethoven, si ha l'impressione di assistere al dialogo segreto dei suoi sentimenti, di prender parte fraterna alle sue gioie, ai suoi tormenti, alle sue meditazioni, alle sue estasi. Quei quattro strumenti, le cui voci sono pure e cristalline come i colori del prisma, sembrano suonarti sulla carne viva e fremente del cuore, sia che ti esprimano il brio e l'amore

(1) Sebbene Beethoven abbia esaurita col suo genio la sinfonia classica, molti compositori crearono poi, sulle sue orme, bellissime sinfonie: tali Schubert, Schumann, l'amburghese Giovanni Brahms, sapiente e ispirato, e l'austriaco Antonio Bruckner.

(2) Nel pianoforte non è più il becco di penna d'oca che percuote la corda, come nel cembalo, bensì un martelletto. I primi piani a martelli furono creati dal padovano Bartolomeo Cristofori nel 1711 e perfezionati in Germania verso la metà di quel secolo. Il primo pianoforte verticale fu creato dal prete Domenico del Mela, maestro elementare a Gagliano nel Mugello, nel 1739. La prima musica del piano moderno è quella scritta da Filippo Emanuele Bach, secondo figlio del grande Sebastiano. Al nuovo strumento dedicò le sue sonate Mozart e i suoi studi Muzio Clementi.

alla vita, come nei quartetti giovanili, sia che impegnino battaglie o giuochi gagliardi, come in quelli della maturità, sia che, come negli ultimi cinque — forse le cose più alte ch'egli abbia create — interpretino con pensosa polifonia i dialoghi di Beethoven vecchio e solitario col dolore e con Dio.

Beethoven ha trattato, rinnovato e consacrato tutti i generi della musica pura: la sonata per violino, il concerto per piano o per violino con orchestra, l'*ouverture* sinfonica (*Coriolano*, *Egmont*), il trio per archi e pianoforte, il *lied* (1), il piccolo coro. Ha scritto una sola opera teatrale, il *Fidelio*, che contiene parti stupende e che celebra l'amor coniugale. Per quell'opera, incontentabile, ha composto quattro *ouvertures:* la più bella è intitolata *Leonora N.* 3 e ricapitola in uno scorcio prodigioso il dramma e la musica di esso, facendoli sfociare, dopo schianti e terrori, in un uragano di gioia.

Ed è con un uragano di mistica gioia che termina l'opera più solenne di lui, tutta echeggiante di cori e diafana di preghiere: la colossale *Messa in re*, dedicata all'amico e protettore Arciduca Rodolfo, e composta nel tempo in cui Beethoven più soffriva, tra l'ingratitudine del nipote Carlo, le malattie e l'isolamento.

3. – L'UOMO

Da ragazzo Beethoven aveva il parrucchino di moda, ma la sua faccia bronciosa era già quella d'un essere pensoso e volontario. A Vienna, in gioventù, lo si vide elegante, coi capelli *alla Tito* ch'erano l'insegna della moder-

(1) Del *lied*, canzone per una voce col pianoforte, dirò parlandovi di Schubert.

nità, e coi manichini di pizzo. Bei tempi quelli: il gran mondo lo cercava, lo festeggiava, compativa ai suoi scatti di malumore. Egli andava a cavallo al Prater e guardava le cose attraverso all'occhialetto. Ma gli anni, le fatiche e i dolori mutarono presto il giovane in uomo e l'uomo in vecchio. La sua figura intozzì, pure conservando la fremente irrequietezza che le era propria. Beethoven divenne l'uomo che conosciamo tutti, come se l'avessimo visto. Fronte larga e alta, pelle bruna e sanguigna, naso da leone, capigliatura scura, abbondante e burrascosa; bocca severa, sdegnosa, violenta; mandibole forti, occhi grigi vivacissimi, sfolgoranti o pieni di bontà. Il suo volto era spesso melanconico, ma facile a trasfigurarsi in gioia o in tenerezza: vera immagine della sua musica.

Quanto al vestire, si comprende che un uomo così assorto, che non sentiva di toccar terra, si trascurasse. Portava un frac o una *redingote* blu chiaro o verde cupo, un panciotto bianco o giallo e un vistoso cappello a cilindro di feltro grigio. Un vero poema, quel cappello: sformato, polveroso, abituato ai torrenti di pioggia, ammaccato dall'abitudine che il maestro aveva di tenerlo sotto il braccio, ridotto a cono dall'impeto con cui lo gettava sull'attaccapanni. Le code della *redingote* sbottonata o del frac sbattevano all'indietro. Le due cocche del gran *foulard* bianco annodato intorno al collo della camicia, aperto largamente, svolazzavano. Le tasche erano sformate dai grossi taccuini che gli servivano, povero sordo, a conversare e su cui gettava giù idee musicali. In quelle caverne Beethoven cacciava anche il fazzolettone, il cornetto acustico e un grosso lapis da falegname.

Si capisce che quel bellimbusto di suo nipote non volesse uscire per Vienna con un uomo dall'aspetto così

strano, che gesticolava anche da solo, che parlava forte, che faceva ridere i monelli. Una volta lo si vede con una giacca e dei pantaloni d'una stoffa dai lunghi peli grigi, tutto simile a Robinson Crusoè.

L'aspetto di Beethoven vecchio era un insieme di disordine e di maestà. Ai Viennesi del 1826 era familiare il signore basso, tozzo, vigoroso, dalla criniera canuta e scarmigliata sotto il buffo cappello gettato all'indietro, dagli occhi fissi nel vuoto, dalle mani intrecciate dietro la *redingote*, tenuta chiusa da un solo bottone. Così lo vedevano, e spesso lo salutavano, quando il grande musicista, ormai alle soglie dell'infinito, a tutte le ore, d'inverno e d'estate, per neve e per solleone, batteva il Prater o la campagna collinosa di Vienna, simile a un pazzo divino, dialogando con le nubi, coi ruscelli, con gli alberi e con le stelle, chiuso nella sua sordità e nel suo genio come in una campana di cristallo.

Il carattere di Beethoven era proprio l'incarnazione del burbero benefico. C'era in quell'anima un fondo di bontà e di semplicità sublime, su cui la malattia e i dolori avevano deposto uno strato di scabrezza e di scontrosità. Certi suoi scatti di collera, certe orsaggini potevano farlo scambiare per un originale. In realtà, quando non era ancora malato, Beethoven, salvo qualche guizzo di malumore, era gioviale, contento di vivere, satirico, amante dello scherzo, felicissimo tra i suoi amici. Da Beethoven tormentato dai crucci e dai mali fisici c'era da aspettarsi gentilezze angeliche o sgarbi solenni, secondo l'estro. Una volta un principe che lo stipendiava, avendolo invitato a suonare davanti a un pubblico di gran signori, l'artista si rifiutò nettamente. Battibecco fra i due, com'era naturale. L'artista prende il cappello e sbatte la porta.

A Vienna, in un concerto, gli chiesero d'improvvisare. Sedette al piano di malavoglia, preludiò con qualche accordo, poi piantò lì, salutò e se ne andò. Stupore del pubblico. L'indomani, Beethoven chiese a un amico: « Cos'hanno detto quei signori? Credono che s'improvvisi a volontà, come si fanno le scarpe? L'ispirazione non mi è venuta. Peggio per loro se brontolano! »

Capace di farsi aspettare da un sovrano, come fece con l'Imperatrice d'Austria che l'aveva pregato di passare da lei, era pronto a improvvisare magari per accontentare un fanciullo. Nulla di più difficile per uno sconosciuto che accedere a Beethoven: ma, una volta presa simpatia, era il migliore uomo della terra. Taciturno quando non si trovava a bell'agio, si mostrava espansivo con gli amici e nei buoni momenti. Odiava le visite, gli inviti, le sollecitazioni a suonare e a comporre, l'etichetta e il *bon-ton*. Era incapace di adulare, di strisciare, fiero sino all'asprezza e disinteressato: considerava l'arte un oggetto divino e non un mezzo di procurarsi gloria o denaro. A queste virtù è da aggiungere la generosità profonda, impetuosa, che gli faceva gettare le braccia al collo di chi avesse bisogno di lui. In una sua lettera si legge: « Se vedo un amico nel bisogno, non ho che da mettermi al mio tavolo di lavoro e comporre; in breve tempo l'ho levato d'impiccio. Bella cosa, nevvero? ».

* * *

La vera fonte della misantropia di Beethoven, che lo fece vivere negli ultimi anni come un eremita, rintanato nel suo meschino appartamento, solo e cupo come un leone ferito, fu la sordità. Quel terribile male, se lo

metteva a tu per tu con l'infinito e gli rendeva possibile la sublimità quasi soprannaturale delle sue ispirazioni, lo straniava dal mondo, lo avviliva. Già nel 1801, quando era ancora giovane e la sordità lasciava ancora giungere al suo orecchio l'eco dell'orchestra, scriveva all'amico Wegeler: « Conduco una vita miserabile. Da due anni « evito qualunque società, perchè non mi è possibile dire « alle persone: "sono sordo". Se avessi qualche altro me- « stiere, sarebbe ancora tollerabile; ma nel mio, è una « situazione terribile. Che direbbero i miei nemici se lo « sapessero? E sono tanti!... Al teatro, devo mettermi « vicino all'orchestra per capire l'attore. Non sento i suoni « acuti degli strumenti e delle voci, se mi metto un po' « lontano... Quando si parla piano, sento appena, e se si « grida, soffro intollerabilmente... Bene spesso ho male- « detta la mia esistenza... Voglio tuttavia, se posso, sfidare « il mio destino... Rassegnazione! che triste rifugio! Ed « è l'unico che mi resti ».

Parole che non si possono leggere senza pianto. Poi quell'opacità tremenda crebbe, e nulla poteva vincerla o lenirla, nè le lunghe cure, nè i cornetti acustici, nè gli strani congegni adattati al piano perchè la vibrazione delle note potesse giungere al timpano ferito di Beethoven. Durante l'assedio di Vienna, nel maggio del 1809, il maestro, che abitava in una casa sui baluardi, esposta agli obici francesi, dovette fuggire e riparare nella cantina del fratello Gaspare, dove, per proteggersi dal rombo le orecchie malate, si avvolse la testa in due cuscini. Il suo apparato uditivo sofferse molto in quell'occasione.

Nel 1822 egli era così sordo che, dirigendo la prova generale dell'opera *Fidelio*, lasciò cadere due volte di seguito l'orchestra e i cantanti in un vero caos. Nessuno

dei presenti osava dire al Grande: Ritirati! Non puoi più dirigere! Un amico — Schindler — lo avvertì con affettuosa delicatezza. Beethoven abbandonò il teatro d'un balzo, con lui; corse fino a casa e cadde sul divano col volto in lacrime fra le mani. In quel tempo, nel sonare il pianoforte, premeva così poco i tasti che quelli non davano suono: e non se ne avvedeva! Il 7 maggio 1824, assistendo alla prima esecuzione della *Sinfonia coi cori*, non udiva il clamore immenso della sala che lo applaudiva. Se ne rese conto solamente quando una delle cantanti soliste, commossa, prendendolo per mano, lo fece rivolgere verso il pubblico, tutto in piedi, che agitava i cappelli e batteva le mani. Molti piangevano. Beethoven svenne per l'emozione dopo il concerto. Ma quel trionfo non rese altro che gloria al povero solitario.

Per farsi capire, gl'interlocutori di Beethoven dovevano dunque scrivere: e scrivevano su certi taccuini di carta grossa che si sono conservati e che fanno rivivere purtroppo solo una parte dei dialoghi corsi fra l'artista e le sue conoscenze. Cosa non pagheremmo per aver conservate le sue risposte? Quel che pagheremmo per sentire la voce di Beethoven conservata in un disco da grammofono, o il suo volto fissato in una fotografia!

Di quei taccuini il maestro, come ho detto, ne portava sempre uno o due con sè, per parlare con la gente, per notarvi idee musicali, magari per scriverci la nota della lavandaia o i conti delle forniture domestiche. Una volta, in tempo di guerra, quel taccuino gli giocò un brutto tiro. Alcuni soldati videro quell'uomo strano, scuro in volto, errare vicino alle fortificazioni d'una piccola città, guardando da tutte le parti e prendendo note: insospettiti, lo ritennero uno spione e lo arrestarono...

Alla sordità si unirono, per tormentare Beethoven, altri mali dolorosi: affezioni viscerali, pleurite, itterizia. Le malattie che lo rapirono al mondo furono l'idropisia e la cirròsi del fegato.

* * *

Le abitudini di Beethoven, potete pensarlo, non erano quelle d'un uomo ordinato e meticoloso. Prima di tutto la casa: bisognerebbe dir le case, perchè, irrequieto e incontentabile, cambiava appartamento con un'incredibile volubilità. A Vienna ne occupò ventisette! Chi lo visitava, trovava un quartierino d'un'anticamera e d'una camera, pulito ma in subbuglio: libri e musica dappertutto, bottiglie semivuote e tazzine da caffè sul piano a coda, pane e salame, piatti sperduti, fogli di musica scarabocchiati, bozze di stampa sulle sedie, penne d'oca, indumenti. Una sinfonia incominciata giaceva a pochi centimetri da un formaggino. Sul pavimento c'erano le pozze delle docce che il maestro si somministrava a cascate, tanto che spesso l'acqua filtrava e cadeva in testa agli inquilini del piano di sotto. Eppure Beethoven predicava sempre l'ordine!

E lo predicava soprattutto alle domestiche, di cui un vero esercito passò nei suoi ventisette successivi appartamenti. Aveva cominciato coi servitori: ma bevevano, erano poco fidati e suscitavano rabbuffi nel nervoso padrone. Poi venne la volta delle fantesche: e il guaio continuò, ma prese altri colori: pettegole, maldicenti, infingarde. I taccuini recano i *menù* scritti di suo pugno, che la cuoca doveva realizzare (1). Le migliori domestiche, al dir di

(1) Si narra che tra i suoi piatti preferiti ci fosse una zuppa di pane con le uova: le rompeva lui in persona, e guai alla governante se ne trovava di guaste: gliele tirava addosso.

Beethoven, eran quelle che lo difendevano meglio dagli importuni: i cèrberi. Peccato che qualche volta mandassero via anche gente attesa, cara o di conto! La fantesca che riuscì meglio ad ammansare Beethoven e a contentarlo fu la vecchia signora Schnaps, ch'egli chiamava la *fregata rapida*. Una volta, salito in furore contro una di quelle tirannelle salariate, la cacciò via e, per un certo tempo, si fece la cucina da sè. I suoi invitati potrebbero dirci, se fossero vivi, che Beethoven era tanto cattivo cuoco quanto sublime musicista.

Povero grande uomo, costretto a viver così solo, a rimpiangere per tutta la vita di non esser riuscito a sposarsi e ad avere un focolare!

Mangiava spesso al ristorante, solo come un falco, quand'era di cattivo umore, o tra gli amici. Una volta Schubert lo vide in un piccolo albergo di Vienna, mentre fumava a occhi chiusi, seduto davanti al suo bicchiere di birra: e, additandolo a un amico, disse:

— Egli sa tutto, ma noi non possiamo ancora capir tutto, e passerà ancora molt'acqua nel Danubio, prima che tutto ciò che quell'uomo ha creato sia capito da tutti. Per capir bene Beethoven, bisognerebbe avere molto spirito e ancora più cuore ed essere indicibilmente infelici.

Terminata la colazione, il maestro andava al caffè, leggeva qualche giornale, parlava con un amico: poi passeggiava.

Le passeggiate e l'amore di Beethoven per la campagna erano ben noti a tutti i Viennesi, popolo gaio, che ha sempre avuto la smania di respirare e di divertirsi all'aria libera. Nel pomeriggio, qualunque fosse il tempo, anche orribile, il maestro faceva una lunga passeggiata: magari due volte i bastioni di Vienna. Errava per ore, tutto solo,

nei viali più deserti del parco di Schönbrunn. Nelle sere di piena del Danubio, sordissimo, discendeva, al crepuscolo, alla capanna d'un pescatore: e indugiava fino a tarda notte a sentire — o immaginare — lo scroscio del fiume nelle tenebre. A Döbling, ad Heiligenstadt, camminava d'albero in albero, trasognato, o si sdraiava sull'erba, fantasticava ad occhi aperti e componeva. A Baden, ove passava l'estate per le acque, batteva la montagna nei luoghi più impervi e selvaggi. Che belle, sante cose ha dette sulla virtù purificatrice e consolatrice della natura, l'artista immenso che ha scritto la *Sinfonia pastorale*!

Nessuno sulla terra può amare la campagna come me. Amo un albero più che un uomo.

Parlando a sè stesso: Se avessi una casa di campagna, fuggiresti la tua miseria!

Nei campi mi sembra che ogni albero mi dica: Santo, Santo, Santo!

Onnipotente! Nei boschi io sono felice, felice nei boschi, — in cui ogni albero parla di te. Dio, quale splendore! in queste foreste, sulle colline — è la calma per servirti!

Rimasto solo con le cose divine, gli alberi, i fiori e le nubi, camminava gesticolando, canterellando e gridando come un fanciullo. Una volta, con quei balzi e con quel cantare sconnesso, fece spavantare due buoi che fuggirono al contadino che li conduceva...

* * *

Le idee musicali gli nascevano continuamente: gliele portava il vento, la brezza soave, l'uragano, la luna, la gioia, la collera, il sogno, il caso; gliele suggerivano gli uccelli, il viso d'un bimbo, l'espressione d'una donna, il

pullulare delle stelle. E notava nei taccuini il primo abbozzo della melodia. La *Sinfonia pastorale*, l'ho detto, la notò così, sdraiato nell'erba sui colli di Heiligenstadt, tra i vigneti color di bronzo e d'oro, mentre il ruscello scorreva e gli uccelli cantavano. A casa, durante la notte, rielaborava, plasmava, disfaceva, costruiva, abbatteva, incontentabile. Opere che sembrano nate da un soffio non terreno portano nei manoscritti i segni d'infinite riprese e correzioni. La calligrafia musicale di Beethoven era il terrore dei tipografi. Quando l'ispirazione lo rapiva, cantava le note man mano che nascevano. Scrivendo il *Credo* della *Messa solenne*, che gli costò tanta fatica, batteva il tempo con la mano e coi piedi, e cantava o urlava senza pensare che era notte e che tutti dormivano: il padrone di casa lo minacciò di sfratto.

Tormentato e laborioso nel comporre, era invece un formidabile improvvisatore. Una volta entrato nell'impero infinito dei suoni, era rapito alla terra, volava giocondo, vittorioso negli spazi eterei. Le persone che lo sentirono improvvisare durante i suoi anni belli, son tutte d'accordo nel dire che pareva uno stregone che si senta padrone degli spiriti che ha evocati. La sua anima grande e dolorosa si rivelava tutta in quell'erompere di poesia sonora. Finito l'improvviso, guardava gli astanti allibiti e commossi, e diceva: « Siete tutti pazzi! » Un ascoltatore osservò una volta: « Peccato che una musica così bella si perda! » « T'inganni, – gli rispose Beethoven. – Posso riprodurre tutte le fantasie che improvviso. » E si rimise a suonare, senza cambiar nulla.

I suoi gusti artistici erano pieni di nobiltà: adorava Mozart, trovava Bach ed Haendel giganteschi, e fu tra i primi ad apprezzare il giovane Schubert. Il suo poeta

prediletto era Goethe, di cui musicò la tragedia *Egmont*, ma leggeva con fervore anche Omero, Schiller e Shakespeare. Da giovane s'era imbevuto di eroismo repubblicano, leggendo le *Vite dei grandi uomini* di Plutarco, ben più romanzesche che veraci. Napoleone, primo console, gli era apparso un sole, e gli aveva dedicata la *Sinfonia eroica:* ma quando seppe che si faceva incoronare imperatore, lo disprezzò, lo ritenne un ambizioso.

Alcune amiche affettuose e buone confortarono la sua vita solitaria e triste. La contessa Teresa di Brunswick l'amò e ne fu riamata teneramente. Gli amici erano numerosi e devoti: ma dovevano subire dal carattere ombroso di Beethoven qualche rabbuffo passeggero. Antonio Schindler fu uno dei più fedeli, la sua vera ombra. E quando Beethoven non viveva più, si mostrò così fiero dell'amicizia del grande artista, che fece stampare sul biglietto da visita: *amico di Beethoven.*

* * *

Gli aneddoti che si narrano sull'autore dell'*Eroica* sono infiniti: alcuni veri, molti immaginari. Due veri e graziosi serviranno a colorir ancor meglio la sua figura.

Beethoven aveva la mania di scrivere dappertutto col suo grosso lapis: sui mobili, sui muri. In una delle famose ventisette abitazioni, coprì di geroglifici, di note e di parole le imposte delle finestre. Un inglese che sapeva il fatto, dopo la morte di lui, comprò dal proprietario della casa, a denari sonanti, quei curiosi autografi su legno...

In occasione del capo d'anno, il fratello Giovanni, farmacista arricchito di guerra, mandò al maestro un biglietto da visita col nome completato da questa scritta:

Proprietario di terreni. Beethoven, seccato da tanta vanità, gli rispose col proprio, scrivendoci: *Proprietario d'un cervello*.

Gli aneddoti ci rivelano la sua umanità. I pensieri che disperse nelle lettere e nei taccuini ci mostrano la sua anima piena di luce.

Non ho mai pensato a scrivere per la gloria e per gli onori. Ciò che ho nel cuore bisogna che esca. Ecco perchè scrivo.

Non riconosco altri segni di superiorità che la bontà.

La musica deve far scaturire il fuoco dallo spirito degli uomini.

Il mio dominio è nell'aria; come il vento turbinano i suoni e tùrbina sovente la mia anima.

Voglio raggiungere la gioia attraverso alla sofferenza.

Partita dal cuore, vada al cuore!

Questa frase che egli scrisse sulla partitura della sublime *Messa solenne*, può valere per tutta la sua musica, nella quale il genio è messo a servizio di quell'altro grande privilegio umano: la bontà.

4. – LA STELLA NEL CREPUSCOLO (1)

Entrate con me (siamo nel febbraio del 1827) nella stanza povera e nuda d'una cupa casa di Vienna — una volta era un monastero — ove Beethoven, che è rimasto tutta la vita solo, senza moglie nè figli, giace su un lettuccio, straziato dalla cirrosi epatica. Dalle finestre si vedono i campanili di Vienna, azzurrini nella luce primaverile. Il povero malato è tanto sordo che non ha neanche la gioia di udire il suono delle campane! Per

(1) Questo capitolo è estratto dal mio libro *All'insegna del Cuor Contento* (Ed. Corbaccio, Milano, 1932).

farsi capire da lui, bisogna scrivere in un taccuino la frase che gli si vuol dire. Egli posa gli occhi stanchi su quelle parole, e risponde con la voce sorda, rotta dal male.

Che squallore e che solitudine! Beethoven ha ancora molti amici, felici di confortarlo e di circondarlo di cure amorose: ma sono tutti presi dalla vita, tutti costretti a tener dietro ai loro doveri o ai loro affari! Spesso la triste camera è vuota, e il malato si snerva a ripensare al nipote Carlo lontano, che non viene e non scrive, al misero gruzzolo che s'assottiglia sempre più, al male che si fa sempre più atroce. Il pendolo scande i minuti di quella lenta agonia, muto per l'artista che cerca avidamente sulle sfere pigre l'ora delle visite tanto desiderate.

* * *

Ma un giorno accade un fatto che ha della fiaba. Durante una di quelle eterne ore di attesa dolorosa, la porta si apre. È un musetto rosa che s'affaccia, che mette in quel grigiore una nota insolita di festa e di speranza. Dieci anni: tutto un poema di vita che sboccia. Guarda un poco, curioso, poi fa l'atto di fuggire, ma è attratto dallo splendore tenero, paterno, di quegli occhi: gli occhi di Beethoven fissi nella vuota luce... Un vecchio malato di solito non attrae un fanciullo. Ma papà e mamma sono molto amici di quel signore che soffre tanto. Quando parlano di lui, — Gherardo se ne ricorda — dicono spesso che, se morisse, Vienna, anzi il mondo, perderebbe il suo maggiore artista!

Il piccino si fa avanti in punta di piedi.

— Si può? — chiede con una vocina da ragazzo che conosce le convenienze...

Sordo com'era, Beethoven, forse per miracolo, udì quella voce limpida e si volse.

Vedersi e volersi bene per quei due fu la stessa cosa. I grandi (dico i Grandi con la G maiuscola) si sono sempre intesi coi piccini. Sorridi, vecchio sublime: nella corona di spine che ti tormenta le tempie, c'è ancora una rosa!

Il piccolo era figlio degli sposi Von Bereuning, affettuosi amici di Beethoven, che avevano l'alloggio sullo stesso pianerottolo. Ho detto che si chiamava Gherardo. Ma Beethoven, ch'era portato a scherzare quando l'angoscia non lo prostrava, lo chiamava quasi sempre *Ariele*, dal nome d'uno spiritello vispo che fa mille burlette in una commedia di Shakespeare, — e qualche volta, nelle ore di sollievo, si divertiva a chiamarlo *Bottoncino*... Bottoncino, da quella visita furtiva in poi, era diventato la compagnia più cara dell'infelice maestro: gli portava i libri da leggere, gli dava buoni consigli, gli accomodava i guanciali, gli faceva coraggio... E per darsi un po' di svago, ogni tanto provava una scaletta facile o un accordo sul pianoforte ormai silenzioso.

I taccuini trovati nella camera dell'infermo dopo la sua morte contengono, fra quelle di molta altra gente, le frasi che Gherardo scriveva per discorrere con lui. Scriveva bene, senza errori e con molta chiarezza. A volte era un po' spavaldo, come tutti i ragazzi, ma sempre affettuoso e pieno di premure. Eccovi alcune delle frasi di Bottoncino. Non vi stupirà che desse del tu al Grande che gli giaceva dinnanzi. Scommetto che Beethoven di quel tu era contentissimo.

— È un po' diminuito il tuo ventre oggi? (Beethoven

era anche idropico). — Bisogna proprio che tu sudi di più...

— Hai finito di leggere il romanzo di Walter Scott? Ti piace? Vuoi forse leggere Schiller?

— Il tuo violoncello è pieno di polvere.

— Che minestra desideri per domani?

Potete pensarle voi le risposte del povero infermo. Talora doveva ridere di cuore, come quando Bottoncino gli diceva a bruciapelo: — Al signor Schindler (un amico di casa) non piacciono affatto i maccheroni col prosciutto. Chissà perchè — oppure: — Mio papà è ancora più impaziente di te. — Altre volte invece doveva rispondergli con un sorriso straziante, in cui c'erano l'amore e la riconoscenza della sua anima ferita. Erano piccole premure da tenero infermiere: — Domani ti porto il tuo cuscino... — oppure: — L'operazione ti ha fatto molto male? — oppure: — La stufa è calda abbastanza?

Una sera Gherardo, nell'accomodare le lenzuola dell'infermo, vide dei puntini bruni che correvano veloci sulla tela rude. Povero maestro! Anche le cimici! Ed ecco il taccuino parla e ci mostra il buon cuore di quel caro fanciullo, il suo senno e la sua gran voglia di far del bene:

— So che le cimici ti dànno fastidio e ti svegliano sempre. Siccome ti giova tanto il sonno, ti porterò io una polverina per ucciderle...

Poi v'è un'altra frase ancora più commovente. Ci si sente l'angoscia della sera che tormenta i poveri malati, e lo sforzo di quel fanciullo per vincerla, per mettere un po' di gioia in quella paura:

— Stasera, se vuoi, verrò ancora una volta verso le otto... Vuoi?...

* * *

Una mattina, la camera del malato si empì di gente. Ve n'era tanta che il fanciullo non riusciva più a vedere il letto su cui giaceva il suo grande compagno. Un acuto odore di gigli e di cera empiva l'aria. La sera prima, benchè fosse il 26 marzo, era scoppiata una terribile bufera di neve, con lampi e tuoni; e il fanciullo aveva dormito un sonno agitato, mentre nella casa buia frusciavano dei passi e delle preghiere. Quando chiese alla mamma il perchè di tutta quella gente silenziosa e volle vedere il signor Beethoven, essa, che aveva gli occhi gonfi di lacrime, lo accarezzò e gli disse:

— Il signor Beethoven riposa. Non soffre più: è in Paradiso.

I gigli odoravano d'incenso e di miele. Nel Paradiso c'era tutto: gigli e angeli... Il suo compagno doveva starci bene in quel regno azzurro, dopo aver tanto sofferto! Ma Ariele comprese che non lo avrebbe veduto mai più, e che il dialogo soave era interrotto per sempre. E un profondo singhiozzo salì dal cuore generoso del fanciullo a cui il Destino aveva concesso di essere il supremo consolatore di Beethoven (1).

(1) Gli elementi di questo racconto sono tutti veri: reale l'esistenza di Bottoncino e l'assistenza ch'egli dette a Beethoven infermo; vera la storia dei taccuini con la parole scritte di suo pugno, che si sono conservati; verissima la burrasca di neve con lampi e tuoni, che imperversava nel cielo di Vienna la sera del 26 marzo 1827, mentre Beethoven moriva. Il funerale del grande artista fu solennissimo: si calcola che lo seguissero più di ventimila persone.

CAPITOLO XIII

ROSSINI E IL SORRISO ETERNO DELLA GIOIA

Quando nacque Gioacchino Rossini, una stella danzava. Quel raggio tremulo d'argento dovette cadere sulla culla del futuro grande artista e sussurrargli: Tu creerai gioia per i secoli dei secoli! E così fu. Il Dio della musica comica era nato.

La culla di Rossini non fu nè troppo splendida nè troppo nuda. Suo padre, repubblicano, patriota, soprannominato il *Vivazza* per l'allegria turbolenta, era un modesto sonatore di corno e di tromba, che andava a sonare nei teatri della Romagna; la mamma, bellissima, una discreta cantante, alla cerca col marito di scritture. Il bimbo che nacque in Pesaro nel 1792 da quell'unione aveva un aspetto così avvenente che lo chiamavano « il piccolo Adone. » Il vivace ragazzino imparò a leggere e a scrivere alla bell'e meglio e stette un po' di tempo a garzone da un fabbroferraio, per scontare certe marachelle da sbarazzino. Poi seguì i genitori nel loro errare capriccioso di città in città, respirando la polvere dei palcoscenici, ascoltando con un interesse da persona grande i trilli delle primedonne e le ventate sonore dell'orchestra: ciò che non gl'impediva di giocare col gatto o di arrampicarsi tra quinte e cieli di tela.

Fortuna volle che la sfortuna dei suoi genitori vagabondi li costringesse a star fermi un po' a Bologna, gran città musicale. Gioacchino vi perfezionò i primi studi, cantando in chiesa, sonando il violino e il cembalo nei teatri e imparando il contrappunto in quel Conservatorio, sotto il padre Mattei, famoso oracolo in fatto di bassi numerati, di terze e di quinte. Però Gioacchino, a quella specie d'algebra musicale (pure necessaria quanto la luce degli occhi) preferiva leggersi i quartetti di Haydn e di Mozart, dove quell'intrico di numeri diventava gioia e brio di suono. L'estro lo spingeva a comporre cosette per canto e piano, sorprendenti, dato che l'autore aveva 14 anni, età più invidiabile che venerabile. Ma la povertà estrema dei genitori richiedeva il suo aiuto, tanto che il maestrino in erba, per sostentarli, fu costretto a lasciare gli studi del Conservatorio e a vogare col suo fragile remo. La vena creativa gli pullulava già dentro, così facile e copiosa che le pagine si aggiungevano alle pagine quasi senza che Gioacchino se ne accorgesse.

Il primo successo fu la farsa la *Cambiale di matrimonio*, data in un teatro di Venezia, quando l'autore era diciottenne. A quel cicaleccio sonoro fece seguito una profluvie musicale da non dire. In tre anni il gioviale maestrino sfornò ben otto opere, tra serie e buffe, ottenendo successi a Venezia e alla Scala di Milano con le melodie scorrevoli, trascinanti, burlevoli o soavi. Più che meditata creazione era un'improvvisazione sulla carta rigata. Ma ci vuol genio per comporre a ventun anni un'opera cavalleresca come il *Tancredi* o una giocosa come l'*Italiana in Algeri*, se anche il tessuto di quelle opere contiene seta fina e cotone. Rossini, buontempone nato, componeva quando gli veniva l'estro: il rimanente delle ore se lo

godeva con gli amici. Si plagiava (1) da sè senza scrupoli, trattava il pubblico con furberia, lo imbrogliava e lo accarezzava nei suoi gusti per le fioriture, i facili effetti e le virtuosità. Ma il genio intanto si maturava: e violento e vermiglio come il fior dell'àgave, esplodeva nel *Barbiere di Siviglia*, composto in dodici giorni e andato in scena all'Argentina in Roma la sera del 20 febbraio 1816, quando Rossini aveva ventiquattr'anni appena.

I seguaci di Paisiello, allora vecchissimo, che aveva già scritto un *Barbiere*, insorsero contro il giovane temerario che osava competere col loro idolo. Fu una cabala feroce: ma l'incendio del genio rossiniano smorzò la candelina del talento di Paisiello. La prima rappresentazione del *Barbiere* fu una vera burrasca: ne avvennero di tutti i colori. L'abito nuovo color nocciola del maestro che dirigeva, fece ridere saporitamente il pubblico, montato dai nemici di Rossini. Al tenore Garcìa, mentre cantava la serenata, si spezzarono d'un colpo tutte le corde del mandolino. Don Basilio, mentre usciva dalle quinte per cantare la *Calunnia*, inciampò in un'asse e battè sulla scena una nasata tremenda. Al principio del secondo atto, un gatto si avanzò sul palcoscenico e, colpito da una pedata di Don Bartolo, si diede a corse arrabbiate di quinta in quinta, fra gli attori sbigottiti — Rosina scappò via — mentre la gente fischiava e miagolava a più non posso. L'opera terminò in un razzo finale d'urli e di sibili. L'autore fuggì come un pazzo, ed errò tutta la notte, smarrito, nei vicoli più deserti di Roma, che gli sembravano abitati da orde di spiriti fischiatori. L'indo-

(1) Il *plagio* consiste nell'appropriarsi l'opera intellettuale d'un altro, vale a dire nel rivendere farina non del proprio sacco. Rossini non rubava agli altri, ma rimetteva in corso musica propria, tolta da opere dimenticate.

mani la cabala era bell'e smontata, e gli amici di Rossini, dopo d'aver assistito questa volta al trionfo dell'opera, corsero a cercarlo a casa con fiaccole, per festeggiarlo. Lo trovarono a letto, inquieto, sicuro che quel tumulto era un nuovo imbroglio; lo fecero rivestire e lo trascinarono al teatro, ove fu accolto da un'ovazione, son sue parole, « atta a calmare le ferite del suo amor proprio d'autore. » E l'opera fu rappresentata quaranta volte di seguito, deliziando e strabiliando il pubblico. Era il primo balzo d'un astro nel cielo della gloria.

Il *Barbiere di Siviglia* è il capolavoro dell'opera buffa e il capolavoro di Rossini. Possiede tutta la grazia melodica e la tenerezza delle opere di Mozart, e in più, contiene una gioia maliziosa, una forza d'umorismo e una dorata sensualità che sono l'anima stessa di Rossini. La trama è tolta da una celebre commedia del francese Beaumarchais. Sfondo la Spagna; tema, la gelosia d'un vecchio innamorato, Don Bartolo, per Rosina, fraschetta che lo raggira, invaghita di un bel signore, il Conte d'Almaviva. Quest'ultimo, che prende per la circostanza il nome di Lindoro, è aiutato da uno scaltrissimo e simpaticissimo barbiere, l'indimenticabile Figaro. La passione sospirosa e l'arroganza nobilesca di Lindoro, la grazia civettuola e l'astuzia di Rosina, la pavida prepotenza e la tabaccosa gelosia di Don Bartolo, la parlantina che stordisce e l'abilità senza scrupoli di Figaro, l'ipocrisia losca di Don Basilio dall'enorme cappello a canna di cannone: tutti questi sentimenti e questi caratteri sono infusi nel fuoco vivo e scoppiettante d'una musica che frizza come un vino generoso. La sinfonia è un piccolo squisito quadro dell'essenza comica del mondo. Gorgheggi e trilli dànno al canto femminile una freschezza e una lievità da canto d'usignolo.

* * *

Nel 1816 Rossini mette in scena a Napoli l'*Otello*: il dramma dopo la fantasia gioiosa e scintillante. Ma Rossini non era fatto per immedesimarsi il mondo tragico di Shakespeare: e la sua opera, pure contenendo parti bellissime, sarà superata dall'*Otello* verdiano. L'anno dopo, in ventiquattro giorni, il maestro scrive la *Cenerentola*, ornando di fresca musica, ora gaia, ora sentimentale, tutta fioriture e gorgheggi, la celebre fiaba di Perrault che narra i dolori e il trionfo della povera fanciulla perseguitata dalle perfide sorelle, rassegnata a sedere sulla cenere del focolare. Nello stesso anno, come se avesse la rabbia del comporre, crea la *Gazza ladra*, con la vivace sinfonia; nel successivo mostra un nuovo volto nel *Mosè*, opera sacra, in cui abbondano le bellezze: la celebre solenne preghiera « *Dal tuo stellato soglio, Signor, ti volgi a noi...* », accompagnata dalle arpe, inno celestiale e insieme musica d'un popolo che risorge e spera, e il finale grandioso col Passaggio del Mar Rosso e col chiudersi e il calmarsi mormorante del mare.

Prima di partire per Vienna, ove lo attendono trionfi, compone ancora la *Zelmira* e la *Semiramide*. Quest'ultima opera si apre con la popolare sinfonia, ma è guastata dalla piena molto artificiale e sfoggiata di trilli e di gorgheggi. Tutte opere che non si dànno più, perchè, scritte solo per far trionfare il canto, dovevano la loro vita ardente ma breve alle gole d'oro di cantanti come non ne esistono ormai — una Giuditta Pasta, una Colbran, una Malibran, un Nourrit, un Lablache, un Tamburini, un Rubini, un Duprez — senza contare che il gusto del pubblico cammina.

A Vienna la sua *Zelmira* col ricamo di vocalizzi e coi ritmi teneri o festosi fece furore. Il pubblico lasciò Beethoven e Weber in disparte, per ammirare quei fiori finti, dai colori così lusinghieri. Rossini però venerava il genio di Beethoven, e andò a visitare il vecchio sordo e divino, nel suo solaio, e provò rimorso per aver conseguita tanta gloria, mentre il grande sinfonista era povero e abbandonato.

— Ammiro il vostro *Barbiere* – gli disse Beethoven. – Finchè esisterà un'opera italiana, lo si eseguirà. Scrivete sempre opere buffe! È quello il vostro genio.

Dopo una *tournée* gloriosa a Londra, che gli fece guadagnare in cinque mesi più di 10.000 sterline, il maestro andò a Parigi. L'esito freddo ottenuto con la *Semiramide* in Italia lo aveva indispettito, quasi straniato dal suo paese. A Parigi trovò invece accoglienze frenetiche, vi si stabilì, fu nominato direttore del Teatro Italiano e vi diede la stura ad altre creazioni. La più potente e la più bella è il *Guglielmo Tell*, rappresentato all'Opéra nel 1829. Quel melodramma in Italia infiammerà gli animi a riscossa celebrando l'insurrezione della Svizzera contro la tirannide dello straniero. Celebre è l'*ouverture*, vera sinfonia delle Alpi. Con colori beethoveniani Rossini vi dipinge la serenità del lago, lo scoppio della bufera, il calmarsi degli elementi sconvolti, la dolce melopea del pastore, coi suoi ricami perlati d'oboe e di flauto, umidi come gocce, e nella *stretta* finale, l'irruente accorrere del popolo adirato e pronto a tutto. Mirabile è in quell'opera anche la scena della congiura, con la sua musica fremente e misteriosa che rende il brusio delle selve e l'immensità delle valli.

Dopo di che, a trentasette anni, l'artista più celebre del

mondo farà un inchino ironico al pubblico e tacerà fino alla morte. Perchè? Stanchezza? Esaurimento della fantasia? Senso di aver dato già il meglio? Timore d'un voltafaccia del pubblico, drizzato a nuovi gusti? Pigrizia di gaudente? Un po' di tutto. Rossini non seppe o non volle o non curò di rinnovarsi: quanto diverso da Verdi! Quando la sua stellina non danzò più nell'azzurro, si addormentò sorridendo. « Scrivevo quando le melodie venivano a cercarmi e a sedurmi — soleva dire —; ma quando capii che toccava a me andarle a cercare, nella mia qualità di scansafatiche, rinunciai al viaggio e non volli più scrivere. »

Eccolo dunque beato nella sua bella casa parigina, tutto preoccupato di manicaretti e di pranzi e circondato da amici illustri che attingevano gaiezza al suo spirito mordace e burlone. Alla musica tornava qualche volta per capriccio, come quando scrisse il bellissimo *Stabat Mater*. Ma erano guizzi fugaci: tartufi e mortadelle tenevano ormai per lui le veci dei *concertati* e delle *cabalette* (1).

Nel 1836 ritornò in Italia, paese dove il clima è buono e dove, in fatto di leccornie, si sciala: e ci visse in riposo a Bologna e a Firenze, per molti anni. Ma nel 1850 era di nuovo nel dorato cerchio di Parigi. Ritornato in quella capitale per trovare medici che lo guarissero dei suoi mali nervosi e del suo deperimento, non seppe più staccarsene, vi rimase per diciott'anni ancora, cioè fino alla morte, e ci visse in un'aureola di serenità e di onori, muta però di musiche. La guarigione fu sollecita. Il maestro aprì un suntuoso appartamento alla *Chaussée*

(1) *Cabaletta* è quasi sinonimo di cavatina e significa un'arietta breve e facile da ritenere. *Concertato* è un pezzo d'assieme con cui si suol chiudere l'atto.

d'Antin, quartiere di grande eleganza, e vi inaugurò la serie dei pranzi del sabato e dei ricevimenti, destinata a diventar celebre e che radunava il fior fiore della coltura e la crema dei personaggi illustri. Poi si fece costruire una bella villa a Passy e vi trascorreva l'estate. Quel lungo tramonto tutto di gloria e di calma ebbe fine solo nel 1868, quando si spense in Rossini un vegliardo, sofferente ma sorridente, di settantasei anni. Morendo egli lasciava ingenti ricchezze, e nominava erede universale la città natia di Pesaro, perchè fondasse e mantenesse un Liceo musicale. Le ceneri furono trasportate diciannove anni dopo dal cimitero di Parigi in S. Croce a Firenze, ove riposano tra quelle dei più grandi Italiani.

* * *

L'aspetto di Rossini ci è conservato da infiniti ritratti. Da giovane aveva uno splendido volto ovale con le basette ben pettinate, e uno sguardo da uomo contento e sicuro di sè. Gli sorrideva davvero la vita, allora, e a lungo gli sorrise ancora, quando quella bellezza aveva già ceduto il posto alla fisonomia grassoccia e gioviale e alla pinguedine del Rossini maturo. Il viso sbarbato, largo, gli occhi vivacissimi, la bocca sinuosa, tagliata sottile, con una espressione di malizia indefinibile negli angoli, il collo grasso e un po' floscio gli davano un aspetto in cui c'era del prete e dell'attor di teatro. Invecchiò precocemente, incalvì presto e dovette nascondere il lucido cranio sotto ben lisciate parrucche color castagna o nere come l'ebano. Sembra che ne possedesse un vero museo.

La persona era amabile, arguta, piena d'amenità e

d'indulgenza (1). Fin da ragazzo, Rossini ebbe l'estro delle burlette e quello della ghiottoneria, che lo dominò quando era celebre e ricco e lo accompagnò in vecchiaia, consolandolo coi doni della tavola e pizzicandolo coi guai della pinguedine e dell'uricemìa. Mentre sapeva ridere e far ridere saporitamente gli altri, pare che sotto quella maschera briosa fosse però impressionabilissimo, che soffrisse di nervi, che piangesse facilmente davanti agli applausi e si tormentasse leggendo le critiche malevoli dei giornali. Ma sapeva nascondere bene i suoi lati deboli o tristi. Come poteva rivelar le ombre interne l'uomo che nel *Barbiere* aveva dato fuoco alla scia di polvere dell'allegria universale?

Buono, alieno da invidia, genoroso. Ammirava Mozart in ginocchio. A Vienna andò a rendere omaggio a Beethoven. A Parigi favorì e amò Vincenzo Bellini. Troppo artista e godereccio per esser patriota, si pariginizzò in pieno, è vero, ma quando morì, lasciò ingenti somme alla città natale. Odiava l'adulazione e l'ipocrisia e sapeva canzonare in bella maniera i lodatori servili, i seccatori, gl'impresari esigenti, e spesso e volentieri il pubblico e i cantanti presuntuosi.

Ebbe due mogli, fatte per metter a prova la sua pa-

(1) Neanche a farlo apposta, il destino fece vivere contemporanei al compiacente Rossini due compositori di grido, impettiti come Grandi di Spagna. Il primo fu Luigi Cherubini, operista e contrappuntista di gran valore, direttore per vent'anni del Conservatorio di Parigi: l'uomo più rigido e accademico che natura mai plasmasse. Il secondo era quell'originale di genio di Gaspare Spontini, l'autore della *Vestale*. A Berlino, con l'eccessiva vanità e col carattere autoritario si guastò col pubblico e con la Corte, che lo tenevano in gran conto. Nei ritratti il suo volto sbarbato e sussiegoso è sempre mezzo sepolto in un cravattone inamidato, e il suo petto rutila di decorazioni. Wagner, che in gioventù fu suo maestro sostituto, dice che si chiamava « l'imperatore della musica a Berlino » e che dirigeva l'orchestra con un grosso bastone d'ebano, avente alle estremità due gran pomi bianchi d'avorio. Lulli, se ben ricordate, dirigeva con un arnese consimile.

zienza: la prima, la Colbran, una cantante vanesia, spendereccia, infatuata di cani e di pappagalli; la seconda economa, tirchia, tutt'altro che artista, ottima tutelatrice però della vecchiaia del maestro.

Quanto alla fecondità nello scrivere, ne avete già un'idea. In diciannove anni ha composto quaranta opere teatrali. E le ha scritte sempre nell'ultima coda del tempo accordatogli dall'impresario, dedicando quante più ore poteva alla vita spensierata e alle pietanze fini. Era un tempo quello, in cui un'opera si pagava con poche centinaia di scudi. Bisognava scriver presto! Ebbe trecento scudi per quella gemma del *Barbiere*, ma lo gettò giù, arzillo e luminoso qual è, in dodici giorni! Gl'imponevano libretti orribili, e ci voleva tutto il suo genio per dar la vita a quei versi assassini e a quelle azioni da marionette. Componeva volentieri a notte fatta, uscendo dai buoni banchetti e sciogliendosi dalle compagnie gaudenti: ma, seduto a tavolino, riafferrava la Musa pei capelli, e scriveva senza un pentimento, supplendo ogni tanto all'ispirazione stanca coll'incastrare nell'opera nascente un'aria, una cabaletta, un rondò tolti da un'opera già un po' dimenticata: ciò che era un rubare a sè stesso. Molte cose bellissime le scrisse stando a letto, da quel gran poltrone che era: e se un foglio già scritto cadeva sul tappeto, ne ricominciava un altro con altre note, pur di non prender freddo per raccogliere il primo.

La musica di Rossini — voglio dir la più bella, che è molta — ha un potere vivificante insuperabile. Quando si sente Rossini, il cuor batte più gagliardo, i piedi segnano il tempo: si sorride e si ride. Benchè egli abbia composto pagine d'un patetico sublime, s'impone a noi soprattutto con le fresche ariette trapunte di leggiadrie

canore, con la malizia burlona dei suoi accenti, con l'impeto trascinante dei suoi ritmi, coi suoi *crescendo* indiavolati, in cui non sai se fa sul serio a ingigantire così il suono o se burla. In Francia i suoi nemici lo chiamavano il signor *Baccano*, il signor *Crescendo*, il signor *Chiassoni*. E lui, sempre spiritoso e indulgente, rispondeva: — È vero, alle mie opere il chiasso è tanto che non si può dormire!...

* * *

Vi farà piacere una spruzzaglia d'aneddoti rossiniani. V'accontento.

Un tale, vedendolo così ilare e pacifico, chiese al maestro se egli non avesse mai pianto in vita sua.

— Non direi, – rispose Rossini. – Aspettate però: ho pianto una volta da giovane, assistendo al fiasco d'una mia opera dalla quale mi ripromettevo di che aiutare la mia povera famiglia.

— E poi? Mai versata una lacrima? Possibile?

— Non credo. Ma sì: anche una sera, in barca, sul lago di Como. Si stava per cenare e io maneggiavo uno stupendo tacchino infarcito di tartufi. Quella volta ho pianto proprio di cuore: il tacchino m'è sfuggito ed è caduto nel lago!

Un editore insisteva senza discrezione per avere dal maestro almeno qualche battuta.

Rossini gli mandò alcune pagine di musica con questo titolo: « *Introduzione bacchica per bicchieri, piatti, fiaschi, e padelle, con assolo di clarinetto.* » Aveva così inventata la musica futurista.

Ecco i titoli d'alcune composizioni per piano, scritte da Rossini per passatempo, nella sua Villa di Passy: *Valzer*

zoppo, *Quattro antipasti*, le *Mandorle*, le *Nocciuole*, *Piccolo valzer sull'olio di ricino*, *Scontro ferroviario*...

Rossini odiava e temeva il treno più che la morte. Se ne servì una sola volta, percorrendo la linea da Bruxelles ad Anversa. « Quando ci penso, – diceva – fremo ancora. » Anche il gas gli faceva paura. Nel 1864 scriveva a una cantante: « Ho la gloria di dirvi che in tutta Parigi v'ha una sola casa illuminata ad olio, la mia. »

Il barone Rothschild mandò a regalare al maestro splendidi grappoli d'uva delle sue terre. Il maestro gli scrisse:

« Grazie. La vostra uva è eccellente: ma poco mi piace il vino in pillole. »

Il barone capì e gli fece spedire un bariletto di vino famoso.

Alla morte di Meyerbeer, operista celebre e rivale di Rossini, un nipote di Meyerbeer compose una marcia funebre per lo zio e ne inviò una copia all'autore del *Barbiere*, perchè esprimesse il suo giudizio. Rossini lesse la partitura.

— Che ve ne pare? — chiese il giovane musicista, tutto ansioso.

— Francamente, – rispose Rossini – sarebbe stato meglio che la marcia funebre l'avesse scritta vostro zio per voi.

La celebre primadonna Adelina Patti cantò davanti a Rossini la cavatina del *Barbiere*: « *Una voce poco fa* », e la cantò con infinita grazia ma ornandola e cambiandola a modo suo.

— Brava! Bravissima! – esclamò Rossini. – Ma ditemi, di chi è questa musica? Per me è nuova del tutto!

CAPITOLO XIV

BELLINI E DONIZETTI: IL CANTO DELL'ALATO DOLORE

Vincenzo Bellini — il « Cigno catanese » — è una di quelle apparizioni artistiche che c'incantano e ci turbano col mistero della loro poesia e della loro fugacità. Morì a trentaquattro anni, ma dopo d'aver donato al mondo la *Norma* e la *Sonnambula*, gioielli melodiosi. Il suo destino e la sua arte ricordano il destino e l'arte di Schubert e di Chopin: elegia, soavità, infinito dono melodico, presagio della morte. Bellini, che componeva come l'usignuolo canta e come l'albero fiorisce, in certe melodie ha raggiunto per istinto divino la linea perfetta delle statue greche, ha rinnovato il miracolo di purezza latina e di eternità di certi accenti di Monteverdi. Il suo canto sgorga con la stessa gemmea limpidità con cui il raggio lunare filtra fra le nubi: ed è tutto delizia, benchè sia canto di dolore. Non ha scritto Bellini che il dramma in musica deve « far piangere cantando »?

Egli appartiene alla dolorosa schiera dei genii precoci che pagano con la vita troppo breve i doni d'un'infanzia prodigiosa. Figlio d'un modesto maestro di musica — era nato a Catania nel 1801 — a cinque anni era già iniziato alle note, a sette componeva. Il nonno seguiva con trepido amore

quella fiorita primaticcia: immaginate la sua gioia, quando Vincenzo, ormai diciottenne, potè iscriversi — mercè un sussidio generoso dei duchi di Sammartino — come alunno nel Conservatorio di S. Sebastiano a Napoli! Ebbe colà maestro lo Zingarelli, copioso creatore d'opere teatrali e di musica sacra, e studiò con quella buona guida per sei anni. Mentre l'anima fresca e ardente gli riboccava di melodie ancora ansiose di trovare la loro forma più bella, tessè un segreto amore con una fanciulla colta e gentile, Maddalena Fumaroli, che non riuscì però a sposare, i genitori di lei — era figlia d'un magistrato — avendo considerato disonorevole imparentarsi con un vile *maestrino* di cembalo. La delusione sconvolse l'artista, che partì poco dopo per Milano. Lo strepitoso successo conseguito al teatro della Scala dalla sua prima opera matura, il *Pirata*, gli fece dimenticare la soave giovinetta, che si dice morisse pel dolore dell'abbandono.

Ora la fortuna e il genio di Bellini salgono insieme. Le sue opere la *Straniera*, i *Capuleti e i Montecchi*, la deliziosa *Sonnambula* sono accolte trionfalmente. La *Norma* invece — il perfetto capolavoro — fu un vero *fiasco:* il pubblico della Scala, quella sera — il 26 dicembre del 1831 — forse ancora dominato dalla baldoria del Natale, prestò mal volontieri orecchio alla solenne o tenera musica che commentava la passione angosciosa di Norma, figlia del gran Sacerdote dei Druidi, per il console romano Pollione. Ben presto però i Milanesi si ravvidero: e l'opera fece immensa strada, affascinò i pubblici d'Italia, di Londra e di Parigi, assunse il nome del *maestrino* catanese accanto a quello di Rossini. La musica della *Norma*, semplice e pura, esprime tutto: l'amore, la gelosia, l'ira, il desiderio della vendetta, l'amor di patria,

l'affetto materno. Episodi meravigliosi costellano lo spartito: il coro dei Druidi nella foresta sacra d'Irminsul, la commovente scena dei fanciulli nel second'atto, l'aspro coro guerriero:

> Guerra, guerra! Le galliche selve
> quante han quercie producan guerrier,

che durante il Risorgimento « tanti petti ha scossi e inebriati »; il finale così drammatico, così patetico, così travolgente, quel finale che Wagner stesso giudicava divino e che lo ispirava a comporre il finale del suo *Tristano*. Ma tutto è vinto dal momento in cui si leva nell'immensità della selva inazzurrata dalla luna il canto celestiale:

> Casta diva che inargenti
> queste sacre antiche piante...

Quell'adagio è forse, col *Lamento d'Arianna* di Monteverdi, la più bella frase melodica della musica italiana.

La *Norma* è potente e tragica; la *Sonnambula*, che la precedette di poco, è un fresco idilio, pieno d'ingenuità e di languore, fiorito di bel canto. Non poteva nascere quella musica così serena e lieve che in una bella solitudine: Bellini infatti la scrisse a Moltrasio, sul lago di Como, nella ridente villa della celebre cantante Giuditta Pasta, guardando trasalire alle prime brezze autunnali l'opale del lago e dorarsi e arrossarsi le foglie.

Il compositore continuava il suo cammino di gloria. A Londra e a Parigi le sue opere, cantate dalla magica Malibran, l'« usignuolo umano », facevan furore sotto i suoi occhi. Il biondo siciliano, « giovane come l'aurora, melanconico come il tramonto », era festeggiato, carezzato,

idoleggiato. Non cessava tuttavia di produrre. I *Puritani*, entusiasticamente accolti nel 1835 al Teatro degli Italiani, furono composti nel turbine dorato di Parigi, Ma il maestro vi effuse il suo ultimo canto d'alato dolore. Un oscuro morbo che da tanto lo minacciava, lo spense nel fiore degli anni, in una villa a Puteaux, presso Parigi, lontano dalla patria, vegliato da estranei. Solo nel 1876 le sue ceneri furono restituite al culto dei suoi concittadini.

Il poeta Enrico Heine, che lo conobbe a Parigi, ha descritto il volto e il carattere del creatore della *Norma* in una pagina che lo evoca tutto. Ascoltate: « Immaginate « un essere svelto e slanciato, dai movimenti graziosi e « quasi civettuoli, sempre tirato a quattro spilli; fisonomia « regolare, allungata, rosea; capelli biondo chiaro quasi do- « rati, arricciati a ciocche leggere; fronte nobile, molto « elevata; naso diritto; occhi pallidi e azzurri; bocca ben « proporzionata; mento rotondo. I suoi lineamenti ave- « vano qualche cosa di vago e senza carattere, come il latte, « e quel volto latteo prendeva spesso un'espressione di « tristezza. Quella tristezza era senza profondità, e il suo « bagliore vacillava, trasaliva senza passione intorno alle « labbra. Il giovane maestro sembrava voler diffondere su « tutta la sua persona quel dolore molle e stanco. I suoi « capelli erano arricciati con una sentimentalità così so- « gnante, i suoi abiti aderivano con un languore così morbido « intorno a quel corpo slanciato; portava la sua mazzetta « di giunco di Spagna con un piglio così idillico, che mi « ricordava sempre quei pastori che abbiamo visti fare « attucci nelle pastorali, col bastone adorno di gale e i « calzoncini di seta rosa. La sua andatura era così da signo- « rina, così elegiaca, così eterea! Tutta la sua persona aveva « l'aria d'un sospiro in scarpini. Per me la sua apparizione

« aveva qualcosa di ameno e d'impacciante insieme: la ra-
« gione di ciò era forse nel cattivo francese che parlava.
« Il suo carattere era pieno di bontà e di nobiltà. La sua
« anima è certo rimasta senza macchia, in mezzo agli im-
« puri contatti della vita. E non era affatto sprovvisto di
« quella bonomia ingenua e infantile che si è sempre si-
« curi di trovare negli uomini di genio, sebbene non la
« mostrasse al primo venuto. »

Volete sapere come componeva? Prima leggeva a fondo il libretto — glieli forniva assai belli Felice Romani — studiando attentamente il carattere dei personaggi, rivivendolo col proprio sangue. Poi si chiudeva in camera e cominciava a declamare la parte « con tutto il calore della passione »: son sue parole. Le melodie, a quel fervido richiamo, non tardavano ad accorrere presso il loro beniamino. E il canto sgorgava.

Natura melanconica ma con schiarite di brio o di serenità, Bellini amava lo scherzo. Eccone uno grazioso che fece in un giorno di gaiezza. Lo narra Adolfo Padovan, nel *Libro degli aneddoti*.

« Fu condotto una volta a visitare il famoso organo del mo-
« nastero di S. Martino presso Palermo e venne presentato all'or-
« ganista Cristoforo Licalsi come un costruttore d'organi.

« Il Licalsi, invitato a suonare, scelse " Pace alla tua bell'anima "
« del Bellini, brano che fu applaudito da tutti, tranne che dal
« Bellini. Il quale anzi disse:

« — Molto bene; ma lei non ha fatto una buona scelta.

« — Come? Non sa che è roba del Bellini?

« — Fosse del Padreterno, a me non piace.

« Licalsi insiste, si altera e finisce per dargli dell'asino e
« scappa via.

« Allora Bellini siede all'organo e intuona la preghiera della
« *Norma*. Il Licalsi sente, torna, viene a sapere chi è il sonatore,
« e cade in ginocchio chiedendo scusa. »

* * *

Accanto a Vincenzo Bellini bisogna mettere un altro cantore del dolore alato: Gaetano Donizetti. Le sue opere valgono soprattutto per le stupende effusioni di melodia patetica: sono create esclusivamente per il canto e chiedono al canto tutta la loro efficacia drammatica e musicale. La *Lucia di Lammermoor* e la *Favorita*, ancora popolari, mentre tanti altri spartiti del compositore giacciono nel silenzio, sono veri giardini fioriti della melodia, che potevano sbocciare solamente nella terra che ha bella la lingua, bellissime le voci e innato il dono del canto.

Donizetti ebbe origini umili: nacque a Bergamo nel 1797, da un portiere e da una tessitrice. A nove anni fu accolto alla scuola caritatevole di musica della sua città, che sarà poi l'attuale Conservatorio, e vi studiò il canto. Per poco, però, non dovette tralasciare gli studi musicali. Il rapporto fatto dai suoi maestri il 10 settembre 1808 dice di lui: « Esatto nel frequentare le lezioni, attento, diligente, ha fatto dei progressi nella lettura musicale, ma non fu possibile di correggere con l'arte il suo difetto organico. » La sua voce aveva un cattivo timbro di gola! Nel verbale del 17 successivo si legge questa deliberazione, terribile per il povero principiante: « A causa del suo difetto organico, per cui non è sperabile in lui una riuscita, resta definitivamente licenziato. » Chi lo salvò e forse salvò così il suo avvenire fu il direttore dell'Istituto, Simone Mayr, che gli ottenne di continuare gli studi musicali dandosi al cembalo. Donizetti diventò così il maestro capace di scrivere la *Favorita*. Bella e cara figura quella del Mayr. Quel bavarese dal carattere pacifico e benigno, educato all'arte in Venezia, sulla fine del Set-

tecento, quando Venezia era tutta musica e chiacchierio, ma rimasto grave e germanico nell'eleganza italiana del suo stile, scrisse anche lui opere e oratorii che fecero scrosciare d'applausi i teatri dell'epoca napoleonica e che oggi dormono negli scaffali, d'ogni luce mute. Si vuole che Rossini prendesse da una sua opera l'idea dei famosi *crescendo*, che portano un motivo dal sussurro al pandemonio.

Ma riprendiamo la storia di Donizetti. A Bologna impara il contrappunto e la composizione dall'abate Stanislao Mattei, arca di scienza in fatto di polifonia. Torna a Bergamo e vi scrive le prime opere. E non cesserà di produrre fino alla morte, creando ogni qual volta il genio gli soffiasse nei capelli. Scrive le opere a dozzine: ma ne scrive di belle come la *Lucrezia Borgia*, l'*Anna Bolena*, il *Poliuto*, e di bellissime come la *Lucia* (1835) e la *Favorita*, e di vispe e rossinianamente briose come l'*Elisir d'amore*, come la *Figlia del reggimento* o il *Don Pasquale*. La sua vena è facile e copiosa come un ruscello. In quaranta giorni compone l'*Anna Bolena*, in quindici l'*Elisir d'amore*. Ottiene successi clamorosi e più d'uno scacco. Ma non si scoraggia mai. La morte di Bellini lo libera dall'unico rivale. Gli onori gli fioccano addosso: commende, croci, medaglie, titoli, e quel ch'è meglio, pensioni e onorari. A Napoli è quasi un re. A Vienna è nominato maestro di cappella di Corte... Chi non lo invidierebbe? Genio e successo! Può un artista chiedere di più? Eppure Gaetano Donizetti doveva legare al mondo non solo un manipolo fiorito di melodie immortali, ma la memoria d'una delle più tragiche catastrofi che abbiano colpita la coscienza d'un artista.

Durante un viaggio, nel 1845, l'infelice sentì i primi

segni del male che doveva sconvolgergli lo spirito. A Parigi s'aggravò e languì per molti giorni nella sua casa di Via Grammont, torturato da un ferro immaginario che gli frugava nel cervello. Fu internato in un manicomio e sarebbe forse finito in quel tetro asilo della follia, se l'ambasciatore austriaco non avesse ottenuto la sua liberazione e il suo trasporto in patria. Ed ecco Donizetti a Bergamo, nella città che gli è più cara, che ha ispirato le sue prime melodie! Ma come vi torna! Viene da Parigi roso dal male, quasi paralitico, con la ragione spezzata, immersa in un'eclissi d'incoscienza tormentosa. La sua amica Rosina Basoni e la figlia di essa Giovanna l'ospitano nel loro palazzo, lo circondano di cure materne. Quando è giunto, non parlava, non mangiava da sè e non poteva camminare. Ora si riprende. L'aria natìa e l'affetto di chi lo assiste snebbiano un po' la sua mente. « L'altro giorno — scrive un suo amico — gli abbiamo parlato della Dorotina, della *polenta coi osèi*, ed egli diede in uno scoppio di risa. » Per rianimarlo, per riavvincerlo alla vita, gli cantano al piano la sua musica, ma l'intelletto non possiede più la chiave del magico regno. La scarna e pallida testa abbandonata sul guanciale sembra tendersi verso la fonte del suono. Negli occhi è l'ombra d'un'infinita stanchezza.

Così moriva a cinquant'anni l'uomo che aveva fatto piangere le moltitudini con la *scena della follia*, nella *Lucia di Lammermoor;* che aveva evocato, nell'aria *Spirto gentil de' sogni miei*, tutti i rimpianti e tutte le tenerezze umane; che aveva dato una voce eterna all'incanto della notte con la serenata del *Don Pasquale*, e che, nell'*Elisir d'amore*, aveva saputo contendere a Rossini la scintilla dell'opera giocosa.

CAPITOLO XV

PAGANINI E IL VIOLINO MAGICO

Viso adunco, pallore impressionante, magrezza spettrale, occhi d'aquila, capelli neri, lunghi e inanellati, che ricadono in zazzera sul colletto e sulle spalle; sotto il mento una fascia di barba tenebrosa che si riattacca alle basette sulle guance scarne. Camminava così dinoccolato che pareva dovesse da un momento all'altro crollare in un fastello d'ossa. Le sue mani erano lunghe, magre, snodate, flessibili come ali d'uccello.

Chi è costui? Forse il Diavolo in persona, che si è fatto violinista per burlarsi di Tartini?

No. È un violinista che si è fatto diavolo, per sbalordire il pubblico e spesso per burlarlo! È il Napoleone dei violinisti: Niccolò Paganini.

Il suo aspetto poco rassicurante, le sue abitudini misteriose e l'abilità infernale delle sue mani hanno circondata la strana figura dell'autore delle *Streghe* d'un alone quasi soprannaturale. Ai suoi tempi c'era chi credeva sul serio che avesse venduto l'anima al demonio, e che quello gli guidasse l'arco e le dita vertiginose. Altri mormoravano che in gioventù aveva ucciso per amore e che, imprigionato, durante quei lunghi anni di solitudine aveva tanto studiato il suo strumento da diventar... Paganini.

— Non vedete come striscia il passo? – dicevano. – È l'abitudine di trascinar la palla da cannone dei galeotti!

Strani sospetti destava anche il suo segretario losco, roseo, sorridente, troppo complimentoso, che poteva benissimo essere satana in persona, sempre con gli occhi addosso al suo debitore...

Che ci fosse della magia in lui, non v'è ombra di dubbio: ma era la *magia bianca* del genio, non la *magia nera* che cerca il suo potere nel regno del male. Chi lo sentì suonare dovette credersi veramente davanti a un fenomeno al di là della natura, dati gli effetti inauditi che egli sapeva trarre dal suo strumento. Improvvisando con una vena formidabile, imitava il suono tinnulo della campanella, le aeree gocce del flauto, lo stridere del vento in una gola, il pettegolìo degli uccelli in un olmo, la tregenda sfrenata delle streghe, la preghiera degli angeli, il dialogo d'un dèmone e d'un santo, il canto delizioso d'una primadonna... Faceva stare in una sola arcata centinaia di note, legate come le perle d'una collana, o saltellanti come i chicchi di essa, quando il filo si rompe sopra un piatto di cristallo. Premeva l'arco su due o tre corde insieme, traendo effetti d'orchestra, d'organo o di coro.

Queste erano le sue capacità portentose d'artista: ma è certo che il virtuoso, il prestigiatore ne possedeva d'altrettali. Che affascinatore del pubblico! Quando appariva sul palcoscenico, sembrava un demonio in marsina, tanto era pallido, nero, macilento, funebre. Quando attaccava sul violino, era un genio, un generale vittorioso, un arcangelo! Il suo arco vibrava come una fiamma o filava come una spola. La mascella premeva il violino da

schiantarlo, gli occhi ridevano di gioia beffarda o balenavano cupi.

Era per lui cosa da nulla — i violinisti comuni tremano al sol pensiero — farsi calar di tono una corda, prima di cominciare il concerto, e sonare con perfetta intonazione, accompagnato dall'orchestra. Spesso nel sonare, il cantino gli si rompeva, o lo rompeva lui stesso con l'unghia: credete che smettesse? Neanche per sogno! Continuava imperterrito negli acuti, cavandoli dalla seconda nota. Una volta tolse le due corde medie e improvvisò sulle restanti — il *sol* grave e il cantino — un concerto che esprimeva il dialogo d'un innamorato brontolone e geloso e della sua bella, scaltra e irascibile. Una volta, a Livorno, in gioventù, mentre stava per entrare in teatro, gli si ficcò un chiodo della scarpa nel tallone. Fece la sua comparsa zoppicando, e il pubblico rise. Al primo tocco dell'arco, caddero le candele del leggìo: risate maggiori. Cominciò a sonare: *tac*, salta il cantino! Risate a crepapelle. Ma le risate si cambiarono in muto stupore, e poi in applausi scroscianti, quando il pubblico si accorse che Paganini continuava a meraviglia sulle tre corde rimanenti. Sia che fosse virtù sua, o virtù del suo preteso protettore Lucifero, egli improvvisava pezzi completi, di una difficoltà paurosa, su una corda sola: la grave. Tali le famose variazioni sulla *Preghiera del Mosè* di Rossini.

La sua vita non fu che una serie di trionfi. Le Corti e le platee di tutta l'Europa lo coprivano di lauri e di quattrini. Le tabacchiere e le spille d'oro donate dai sovrani e le medaglie d'onore ingombravano la sua casa. Si accorreva dagli estremi limiti del mondo civile per applaudirlo: e sì che i viaggi erano incomodi e lenti da

morire! Sentire Paganini voleva dire sentire l'*artista che non conosce la difficoltà*. Egli fu il Sigfrido del violino: l'eroe che ride della paura, che giuoca con gli ostacoli che fanno impallidire gli altri.

Era nato a Genova, nel 1784. Il padre, commerciante, volle farne un ragazzo-prodigio e affidatolo a maestri mediocri, non gli risparmiò le durezze e i maltrattamenti. C'era in Genova un ragazzino che a cinque anni faceva meraviglie sul mandolino, a otto sul violino, e che a dieci era già famoso e ricercato per suonare nelle chiese: si chiamava Paganini. Suo padre finì col mandarlo a studiare a Parma, sotto un maestro famoso: il Rolla. Il ragazzo, dodicenne, chiede d'esser sentito da quel professore di grido. Impossibile: il maestro è a letto malato. Allora prega che gli lascino sonare almeno un pezzetto nell'anticamera dell'infermo, se ciò non gli reca fastidio. Suona: ed ecco, la porta si apre e il maestro, in veste da camera, vien fuori stupefatto, abbraccia il fanciullo e gli dice con voce commossa:

— Caro ragazzo, tu non hai nulla da imparare da me! Sei già un artista!

Niccolò torna a Genova e studia, studia, studia. Dal cervello alle dita, dalle dita al violino, dal violino agli orecchi e al cuore, non dev'essere che un lampo di volontà, di bellezza, di fuoco. Riesce a strappare alla materia tutto il suo segreto sonoro ed espressivo. Ormai è un mago! Via da Genova, dove ha tanto sofferto la schiavitù e il disamore del padre! Si lancia animoso nella vita artistica, miete trionfi: prima a Lucca, a Livorno, a Genova, a Milano, poi a Vienna, a Praga, in Russia, a Parigi, a Londra. Torna in Italia nel 1835, e vive in una villa presso Parma. La cattiva salute da tanto lo tormenta: è

malaticcio, nervoso. Un giorno, mentre è a Genova, si sparge la notizia della sua morte di colèra. Non è ancora morto, no! Il suo terribile violino e la sua diabolica chitarra — altro strumento preferito — escono ancora qualche volta dal fodero, e sprigionano danze infernali, sospiri celesti, urli, risate beffarde. Ma un'insidiosa malattia di gola lo ha ridotto quasi afono, ha ischeletrita la sua lunga persona, ha reso stravagante e tetro il suo carattere. I medici gli consigliano il tiepido clima di Nizza. Raggiunge nell'inverno del 1839 la chiostra di cielo e di mare azzurro che deve salvarlo: ma il 27 maggio successivo, in piena primavera, muore. Il figlio Achille, da lui tanto amato, erediterà le ingenti ricchezze e i magnifici violini; la città di Genova il prodigioso Guarneri che per tanti anni ha vibrato sotto le sue mani elettriche.

La storia quasi leggendaria di Paganini si completa con un'infinità di tocchi curiosi e pittoreschi, riguardanti la sua strana persona, i suoi difetti, la sua vita intima. Lo si accusò d'essere avaro: ciò non toglie che, di punto in bianco, dopo un concerto di Berlioz, compositore che tutti stimavano allora pazzo più che geniale, salisse in palcoscenico e gli regalasse 20.000 franchi, a titolo d'incoraggiamento. Si criticò la sua indole egoista e fredda, dimenticando quanto amasse la madre e le sorelle e come adorasse il figlio Achille: giocava come un ragazzo con lui, appagava tutti i suoi capricci, lo portava spesso con sè nei viaggi. Il difetto reale di Paganini fu la passione pel giuoco: quanto denaro ci buttò!

Viveva bizzarramente, da vero artista romantico. Amava errare in campagna, prendersi il temporale, sdraiato sotto gli alberi. Più d'una donna, trovando in un luogo solitario quell'individuo spettrale dagli occhi ar-

denti, fuggiva col batticuore. Era disordinatissimo in casa, e spesso si serviva delle vecchie custodie da violino come di valige, rimpinzandole di calze, di camicie, di pacchetti e di denaro. I suoi nervi erano così sensibili, che non poteva ascoltare l'organo senza piangere. Nulla temeva come il freddo; ed erano proverbiali la sua grande carrozza da viaggio, imbottita come un nido, e le sue pellicce, fitte da disgradarne un russo o un polacco.

Vi dirò ancora una cosa che ha del magico. *Non si esercitava mai:* suonava solo nei concerti! Un Inglese gli corse dietro per mesi, per sorprendere dalle finestre o dalle fessure delle porte il suono del suo glorioso Guarneri, senza riuscir a nulla. Dio sa quanto s'era esercitato sullo strumento in gioventù, per cavalcarlo poi con l'impeto e la padronanza d'un *gaucho* sovrano!

* * *

Niccolò Paganini nella storia della musica non splende solo come un insuperabile, travolgente esecutore. Egli è anche nelle sue opere il creatore della tecnica moderna del violino, il centuplicatore dei mezzi sonori dello strumento per cui tanta musica nobile e pura avevano creato Corelli, Vivaldi, Tartini e Viotti. Da strumento atto alle limpide melodie e agli eleganti arabeschi, il violino si trasforma col grande genovese in un'orchestra capace di colori fantastici. Le sue composizioni, il celebre *Moto perpetuo*, i *Capricci*, le variazioni sul *Carnevale di Venezia*, le *Streghe*, i *Concerti* inaugurano lo stile violinistico *romantico*, con le sue alternative di canti serafici, di mulinelli frementi di note, e di ventate d'*armonici* (note flau-

tate), di *bicordi* (note doppie), di pizzicati e di strappate d'una vertiginosa irruenza. È un'arte di sfoggio, la sua, un'arte di eccelsa bravura. Paganini l'ha creata e l'ha illuminata col genio. Solo i grandi violinisti dell'avvenire potranno mantenerla nel puro cielo della bellezza: gli altri abuseranno degli effetti a cui si presta e, smaniosi di raccogliere l'applauso carezzando il cattivo gusto del pubblico, trasformeranno presto quell'arte di leggerezza e di sogno in una volgare acrobazia sonora.

CAPITOLO XVI

SCHUBERT, IL MUSICO DEI RUSCELLI

Ecco Schubert, il re della canzone, il musico più abbondante e spontaneo che sia mai fiorito: dico fiorito, perchè, come un albero o un cespuglio in primavera, egli produceva bellissimi fiori senz'accorgersene. Il suo genio, pure così profondo e molteplice, era fatto ben più d'anima che di scienza, ben più d'amore e d'entusiasmo che di volontà. Eppure, per molte cose, Schubert può ritenersi il successore di Beethoven, la fresca fronda che continua la quercia maestosa.

All'aspetto non l'avreste scambiato per un genio: piccolotto e panciutello; gambe corte, viso grassoccio, liscio, rotondo, bonario, con basette e occhiali; capelli neri crespi e folti, occhi vivi, bocca carnosa. Gli occhiali facevano parte del suo volto: gli amici burloni dicevano che li tenesse anche quando dormiva. Vestiva con decoro ma senza lusso: soprabito verde e calzoni bianchi, piuttosto corti come si usavano allora, cravattone scuro, colletto basso, diviso largamente, che gli abbracciava il mento. Vedendolo, forse lo avreste preso per un maestro di scuola distinto. Lo era infatti, ed era figlio d'un insegnante elementare. A Lichtenthal, sobborgo di Vienna, dove nacque nel 1797, esiste ancora la sua casa natale, trasformata

oggi in un museo di sue memorie: quella casa in cui imparò il violino dal padre, prima d'andar a studiare canto e organo dal maestro di coro della parrocchia. Era un bel ragazzino dagli occhi dolcissimi allora, così aperto alla musica che faceva dire, più tardi, al suo maestro: « Quando volevo insegnargli qualcosa, lo sapeva già. »

Il piccolo Franz aveva molti fratelli; e dovette affrettarsi a studiare, per non pesare a lungo sul magro bilancio domestico. Così, data la sua buona voce da soprano, gli ottennero un posto nel coro della Cappella imperiale di Vienna, che gli permetteva di risiedere e studiare nell'annesso convitto. Che gioia pel ragazzo suonare il violino nell'orchestra formata dagli allievi, vestito d'una bella uniforme gallonata d'oro, e penetrare nell'anima delle sinfonie di Haydn, di Mozart e di Beethoven! Componeva già, ma era sempre a corto di carta rigata... E componeva anche nelle ore di studio, cosicchè i punti eran tutti cattivi, meno quelli di musica e di canto, che al papà importavano meno del latino e dell'aritmetica. Il signor Schubert, veduta la pagella, s'indispettì e fece il broncio al ragazzo, non volle più riceverlo in casa nelle vacanze. Un evento luttuoso li riconciliò: la morte della mamma di Franz, donna modesta, laboriosa, affettuosa. Fu quello il primo dolore di chi doveva un giorno scrivere tanta musica addolorata...

Franz tornò a casa, e per ubbidire al padre, cominciò a prepararsi all'esame di maestro di scuola: esame che subì con buon esito, entrando presto in funzione come aiuto istitutore nella scuola paterna. A sedici anni scrisse la sua prima sinfonia e fece eseguire nella parrocchia una sua messa che piacque e stupì. A diciassette scriveva già canzoni sublimi. E intanto insegnava la grammatichetta e le fra-

zioni a una scolaresca noiosa e maligna, che faceva tutto il possibile per turbare i suoi sogni poetici e musicali. Nel 1815, diciannovenne, creò il capolavoro che è il *Re degli Elfi*, musicando in pochi istanti la ballata di Goethe, letta allor allora, in cui è descritta la cavalcata selvaggia. Era già circondato da amici intelligenti, da poeti e da artisti, che sentivano il suo valore e cercavano di farlo uscire dall'oscurità. Una vena melodiosa torrenziale gli sgorgava dal cuore, in canzoni, in musica da camera, in sinfonie, in musica sacra. A poco a poco i suoi *lieder* si facevano strada fuori degli angusti confini della scoletta di Lichtenthal. Era stata preziosa per Franz la conoscenza fatta d'un celebre baritono, Michele Vogl, che presto sarebbe diventato il suo maggior interprete e rivelatore.

Nel 1817 il giovane chiese un anno di congedo e assunse l'incarico d'insegnare la musica alle due figlie del conte Giovanni Esterhazy. Passò con quella famiglia un'estate nel loro castello di Zelesz, bianco sul verde della prateria ungherese: e si rinfrescò nella luminosa natura, udì musiche *tzigàne* (1), ne notò i motivi, le cadenze e le improvvisazioni capricciose. Il conte era un po' ruvido, la contessa migliore di lui, gentili e belle le due contessine. Finito l'anno, Schubert ritornò a Vienna, ma non si sentì il coraggio di riprendere il monotono ritmo della cattedra. Suo padre lo rimproverò: e Franz, il mite e remissivo Franz, si ribellò, come il passero si ribella alla comodità tirannica della gabbia, e cominciò la sua vita di *bohème*, ospitato ora da un amico ora dall'altro, nelle sale d'un ricco o nella stanzuccia d'un povero. Lavorava dall'alba fino al tocco, fumando parecchie pipe. Poi andava

(1) Le musiche degli *tzigàni* o zingari, sincopate e piene di contrasti.

Sinfonia in sib magg. n. 5 (disco Columbia)

a colazione e si crogiolava al caffè con gli amici, leggendo i poeti e conversando d'arte.

Nell'estate del 1819, col baritono Vogl — tanto impettito e corputo quanto Schubert era piccolo e mingherlino — fece un bel viaggio nell'Alta Austria e si beò dinnanzi a quei luoghi paradisiaci, a quei calmi laghi, a quelle abetaie sublimi, a quei fiumi serpeggianti, a quelle cittadine pittoresche e tranquille. Quanto di quella bellezza passerà nella sua musica tutta imbevuta di natura! Cominciava intanto a esser conosciuto a Vienna. Frequentava case ove l'arte era ammirata e onorata. Era il perno di serate musicali mondane, nelle quali, accompagnando al piano i proprii *lieder*, cantati dal gigantesco Vogl, affascinava tutti con la sua arte soave, semplice e profonda. Ma ancora meglio che nelle case di soggezione, si trovava con gli amici, poeti o pittori, o semplicemente amatori di cose belle. Si facevano gite in carrozza, escursioni, sedute letterarie; si leggeva, si giuocava, si facevano i quadri plastici, passatempo oggi dimenticato, che consisteva nel riprodurre quadri e statue con le persone vive; e soprattutto si suonava: e il mago della festa era sempre Schubert, raggomitolato davanti alla tastiera. Si battevano le birrerie di Vienna, gli alberghetti fioriti dei sobborghi, le osteriole pittoresche di campagna. Schubert si metteva al piano e improvvisava valzer per ore e ore, facendo ballare con entusiasmo le coppie finchè non veniva giorno.

A viver sempre in camere o in soffitte d'amici o in caffè e in birrerie, creando senza posa ma non pensando mai a mettere in valore le proprie opere, non c'è caso d'arricchirsi. Schubert era timido, privo di spirito pratico, incapace di strisciare o d'arrampicarsi per *arrivare*. Una modestia infinita gli nascondeva i proprii meriti. Così

la semipovertà gli era sempre vicina L'anno 1823, dopo la riconciliazione col padre, lo passa fra malattie, lavoro accanito e miseria. Nel maggio seguente torna a Zelesz a far da maestro alle contessine Esterhazy: la natura lo ravviva, ma gli mancano gli amici e le allegre nottate musicali. Una serva ungherese gli canta un tesoro di melodie tzigane, di cui farà uso componendo il *Divertimento all'ungherese* per piano a quattro mani. Un nuovo viaggio con Vogl nell'Alta Austria, fra bellezze naturali incantevoli, gli dimostra che si conosce già un po' dappertutto il suo nome, che ovunque le ragazzine bionde cantano la sua *Rosellina*, la sua *Trotella*, la sua *Margherita all'arcolaio*. A Vienna le serate con gli amici, un po' diradati, riprendono, e tanti soldi arrivano dagli editori, tanti scappano, perchè la borsa dell'artista è senza fondo. « Non ho un soldo, — scrive Franz a un amico — ma non me la piglio e sono allegro lo stesso. » Uscendo dal caffè di notte, quei buontemponi ballano al chiaro di luna o fan battaglia con le palle di neve. Di giorno, nella stagione buona, Schubert, solo o in compagnia, passeggia nei boschi ombrosi del Wiener Wald e s'immerge nelle sue aspirazioni che emulano in freschezza e abbondanza le erbe e i fiori del terreno.

Ma nel marzo del 1827, muore Beethoven. Schubert, che lo venerava come un Dio, è atterrato (1). Si reca con tre amici al funerale. Al ritorno, assiderati, si fermano in una trattoria. Con la gola stretta, Franz beve un bicchiere alla memoria dell'uomo sublime, e ne beve un secondo alla salute di chi primo fra loro lo seguirà

(1) Beethoven a sua volta ammirava Schubert. Sul suo letto di dolore sfogliava i suoi *lieder*, stampati allora, e diceva: — Davvero in questo giovane v'è la scintilla divina!

nella tomba. Triste destino! È proprio chi fa il brindisi il designato a morire! Da quel giorno, come un incanto si fosse rotto, Schubert piomba nella melanconia. Farà ancora nell'autunno, con gli amici, un radioso viaggio a Graz, ov'è ospite d'una famiglia che lo ammira e dove gli dànno il soprannome di *Funghetto*, che gli sta bene perchè è piccolo e perchè, come il fungo, nella sua musica è saporoso, fresco e profumato di terra. Tornato a Vienna, lo riprende più acuta la melanconia lugubre, il presagio della morte. È allora che scrive il *Racconto d'inverno*, collana di canzoni d'una mestizia che stringe il cuore. Ormai è molto malato: il fratello Ferdinando lo ha preso con sè in un appartamento umido e tetro. Nel delirio, crede di vedersi Beethoven vicino. È là che è morto a trentun anni, di fatica e di tifo, Franz Schubert, il 17 novembre 1828. Il pittore Schwind, suo amico, scrive in una lettera: « Con lui abbiamo perduto ciò che possedevamo di più bello e di più caro. » E il poeta Grillparzer fa incidere sulla lapide: « La morte ha sepolto qui un ricco tesoro e speranze più belle ancora. »

Schubert fu sepolto vicino a Beethoven, nel cimitero di Währing.

* * *

Vissuto in musica e di musica! Il nome di Bach (ruscello) s'addirebbe anche a lui, se non gli spettasse meglio quello di fiume o di cascata. In trent'anni non si può produrre di più: canzoni a bizzeffe (i *lieder* sono seicento), otto sinfonie, sei messe, mirabili quartetti e trii, una profusione di valzer, di marce, di pezzi per piano, numerosi cori, un balletto, un'opera, diverse operette. Nessun musico ebbe il dono della melodia con una pro-

fusione così magica. Sempre in vena creativa, perdeva i manoscritti, li donava agli amici, li dimenticava nelle mani di editori cùpidi. Pochissimo compensato, produceva lo stesso, come il pino dà la resina, come l'alveare si gonfia di miele. Ha lasciato un fiume d'opere inedite.

Fra i suoi capolavori strumentali vi ricorderò solo gl'*Improvvisi* e i *Momenti musicali* per pianoforte, il quartetto in *re* minore, il quintetto con due violoncelli, la *Sinfonia in do*, animata da un soffio degno di Beethoven, e la mirabile *Sinfonia incompiuta*. La si chiama così, perchè è in due soli tempi, manca di *scherzo* e di *finale:* ma è divinamente compiuta, quei due pezzi, l'uno fremente e doloroso, l'altro angelicamente soave, esprimendo tutto il mistero della vita. Il povero Schubert non la sentì mai eseguire: il manoscritto ingiallito di essa non fu scoperto che nel 1865, fra le carte d'un suo amico.

Ma Schubert, grande nelle altre forme musicali, fu eccelso nel *lied*. Sapete cos'è il *lied*? Qui da noi, c è una creazione musicale che gli rassomiglia: è la romanza. Ma il vero *lied* è intimamente tedesco, frutto insieme della spontanea canzone popolare e dell'elaborazione artistica. Si tratta d'un piccolo poema cantato, con accompagnamento per pianoforte. Il testo è una lirica magari di Goethe e di Heine, magari d'un poeta sconosciuto. Il musico vi ricama sopra una rete sonora che nasce dalla poesia e la fa più intensa. Ne avevano già scritti di belli Mozart e Beethoven. Schubert consacrò quella forma per l'immortalità. Ne ha forse scritti troppi: seicento! Ma tra quella folla le meraviglie abbondano. Il *Re degli Elfi*, la *Rosellina*, *Margherita all'arcolaio*, la *Barcarola*, i mestissimi *Fiori appassiti*, la *Calma del mare*, la celebre *Serenata*, l'*Ave Maria*, le *Stelle*, il *Tiglio*, il *Sonatore*

di ghironda basterebbero alla gloria d'un artista. Tutti i sentimenti trovano nei *lieder* di Schubert la loro espressione perfetta, rarefatta in poesia: la gioia candida, lo sconforto, il fervore religioso, il terrore, l'estasi del silenzio e della solitudine, l'amore casto, l'amicizia, l'ansia funebre. Alcuni, come il *Re degli Elfi* e la *Giovane suora* sono veri drammi in poche battute. Nel *Re degli Elfi*, Schubert ha musicato sul ritmo d'un galoppo furioso il dialogo fremente tra un padre e un fanciullo insidiati dallo spirito maligno. Quando il padre, stringendosi al petto il figlio, raggiunge il suo castello, la musica s'infrange nel ritmo precipite, come se fosse sorto nella livida notte uno scoglio nero. Nel silenzio improvviso una voce singhiozza: « Ahimè! Il fanciullo era morto! » Anche la *Giovane suora* è una piccola sinfonia, in cui si fondono il canto soave della monaca coi fragori della tempesta e coi rintocchi della campana del monastero. Ci vuol un'anima come quella del Beato Angelico per sgranare gli arpeggi di paradiso dell'*Inno alla Vergine* e per descrivere, nelle *Stelle*, il cammino degli astri, fedeli guide dei marinai e dei pellegrini e tremule lampade dei semplici pastori; ci vuole una freschezza e una calma da pittore olandese per esprimere, nella *Trotella*, il guizzo di freccia del pesce nell'acqua limpida; ma ci vuole un soffio da Beethoven o da Wagner per creare l'atmosfera di convulso terrore del *Re degli Elfi*, o il pensoso mistero del *Viandante*, o per levare, nell'*Onnipotenza divina*, un sublime inno alla bellezza e alla bontà del creato.

Schubert è sommo nel sentimento della natura: ha rapito l'anima agli elementi; ha dato voce musicale alla primavera, al vento, alla selva, alla montagna, al lago alpino, alla neve, al popolo fremente dei fiori e delle

stelle: soprattutto all'acqua che mormora o scroscia. Non ha musicato le profonde parole di Goethe: « L'anima dell'uomo è simile all'acqua »? Quanti ruscelli nella sua musica! Che gorgoglìo, che fremito di gocce, che pullulìo di bolle! Come Wagner sarà il musico del fuoco e della foresta, Schubert è stato il *musico dei ruscelli*. Lo immagino volentieri in un bosco o in una valle, seduto accanto a un piccolo mulino, assorto a contemplare l'acqua che corre e la ruota che tùrbina lanciando iridi e spruzzi. Al mulino e all'acqua frettolosa egli ha dedicato un delizioso ciclo di canzoni: la *Bella mugnaia*! Dicono le parole, e la musica le trasfigura: « Il giro è il gusto del mugnaio: gira l'acqua vorticosa, giran le ruote non mai stanche, girano le macine grevi. Tutto gira. Anch'io voglio sfogare la fantasia del giro. » Chi parla è un giovane mugnaio. Ed ecco, si affida, dal monte al piano, al ruscello che mormora e che lo porta allo strepito del mulino, bianco e lindo tra i salici. « Grazie, grazie, ruscello che m'hai guidato dove abita la bella mugnaia che amo! » Per piacerle, si mette all'opera, accetta di far duri servizi da garzone. Un giorno guarda i piccoli gorghi lambiti da qualche fiore pendulo e dice piano al suo confidente irrequieto: « Dimmi, ruscello, mi ama o no? Ma tu piangi! Non pianger più, ruscello: essa è mia, è mia! » Con una gaia fanfara di caccia arriva intanto il bel cacciatore: e tutta la gioia è finita, perchè la mugnaia s'invaghisce del bellimbusto e fa soffrire il povero garzone infarinato. È il ruscello che consola quest'ultimo con una ninnananna soave e triste in cui gli propone di fargli un lettino di cristallo e di fiori...

CAPITOLO XVII

SCHUMANN, IL MUSICO DELL'INFANZIA

Siamo di fronte a una tipica figura di musico *romantico* e a uno dei più alti musicisti d'ogni tempo, sebbene oggi — forse perchè è un grande poeta, mentre la musica moderna mira solo al vento del suono — sia alquanto dimenticato. Ma non preoccupiamoci di questo abbandono momentaneo, e corriamo incontro a Schumann come a un caro e prezioso amico.

Basta vedere il suo volto per comprendere quanto fosse buono e nobile e assorto in pensieri profondi e in visioni celestiali. Viso tondo, incorniciato di capelli biondoscuri, lunghi, lisci, che gli coprivano le orecchie e gli scendevano a zazzera fin sul colletto dell'abito. La bocca era disegnata in modo che sembrava mandasse un leggero bacio perpetuo. Gli occhi, da miope, fissavano un sogno interiore che dava alla sua espressione gravità e dolcezza. Era taciturno, riservato. Nei salotti non si sentiva della sua presenza che il fluido. Anche con gli amici conservava un silenzio pieno di benevolenza. — Io parlo quando sono al pianoforte — soleva dire.

Fu una natura d'oro pretto: modesto, incapace d'invidia, generoso, ottimo sposo, ottimo padre di sei figli. Ebbe il genio dell'amicizia, come lo aveva avuto Schubert.

Amò e ammirò senza limiti Felice Mendelssohn, compositore illustre, del quale vi parlerò appresso, e che condivideva con lui il primato nella Germania musicale. Le sue composizioni da camera o per pianoforte sono lo specchio d'un cuore sincero, entusiastico, religioso. V'è in quell'universo vaporoso e cangiante un amalgama di gravità, di gaiezza studentesca, di sensibilità dolorosa e di fantasiosità azzurra che fa di Schumann la personificazione dell'artista romantico del Nord.

* * *

Figlio d'un libraio, — era nato a Zwickau nel 1810 — fece i primi passi musicali sotto la guida d'un organista. Volevano istradarlo verso il diritto: ma la sua natura sensibile, poetica, feminea lo spingeva irresistibilmente verso la musica. Le ballate di Goethe, le novelle fantastiche di Hoffmann, gli strani romanzi di Giampaolo Richter si traducevano per lui in emozioni musicali. La natura, col miracolo eterno delle sue bellezze, lo teneva avvinto nelle spire d'una sinfonia immensa. Ben poche ore e poca attenzione dava agli studi di legge quel giovane predestinato! Ma al pianoforte avrebbe dedicato anche le ore del sonno!

A staccarlo definitivamente dai libri di diritto venne un concerto del mago Paganini. Fu la rivelazione per Roberto di ciò che il genio vale e può. La mamma dovette arrendersi; suo figlio era deciso a tutto, pur di diventare un gran pianista. Lasciata l'università, eccolo a Lipsia in una stanzuccia, con un piano e con le opere di Bach e di Beethoven. Studia fin otto ore al giorno ed è spesso così povero che si nutre di sole patate. Per sonar meglio,

pensa di legarsi il medio e l'anulare della destra. Sapete quanto sia restìo a muovere sulla tastiera il quarto dito! È un vero parassita! Roberto vuol che galoppi anche lui e lo lega al suo vicino operoso. Non l'avesse mai fatto! La mano è tutta paralizzata e per sempre. Addio dunque pianoforte! Ma Schumann non si perde d'animo. Non può più camminare! Meglio: volerà. Sarà compositore! Fonda un giornale di musica e vi sostiene, contro i gusti volgari, la causa d'un'arte audace, vibrante e profonda. Compone senza posa, in uno stato d'ispirazione quasi soprannaturale, che devasterà la sua salute. Ama una fanciulla — Clara Wieck, figlia d'un pianista e mirabile pianista lei stessa: e lotta per anni per conquistarla, per ottenerla dal padre ostile alle nozze. Finalmente la sposa, nel 1840, e trova in essa la compagna grande, degna di lui, che lo completa, che lo sorregge, che interpreta alatamente la sua musica.

Il resto della vita di Schumann sarà tutto creazione, viaggi, concerti, felicità familiare e gloria. Ma, pochi anni dopo le nozze, è già molto malato: soffre di neurastenia, d'insonnia, è in preda a vertigini e oppressioni. L'enorme produzione artistica lo esaurisce. Fin dal dicembre del 1849 dà segni di squilibrio mentale: consulta gli spiriti di Schubert e di Mendelssohn al tavolino, crede che l'anima di Beethoven sia venuta a rivelargli l'accento vero delle prime battute della *V Sinfonia*; è perseguitato da una nota che non finisce mai, da un *la* diffuso nell'universo; ogni tanto ode cantare gli angeli. Lo spettro della follia si avanza. Mosso dal terrore del suo destino o da un impulso cieco, a Düsseldorf, l'infelice si getta nel Reno dall'alto d'un ponte. È salvato dai barcaiuoli: ma il suo corpo non è più che l'involucro doloroso d'un'anima

che si spegne. Nel 1856, a quarantasei anni, Roberto Schumann muore in una casa di salute. Non mai tanta sciagura colpì una coscienza più luminosa (1).

* * *

Ho detto che la sua musica è la confessione d'un animo ardente e puro, è musica *autobiografica*, che traduce le sue impressioni, i suoi pensieri, i suoi sogni. Come un cielo che svaria, essa alterna ardori giovanili, estasi religiose, gioie improvvise, angosce ineffabili, segreti, scherzi, paure, tenerezze. Si è chiamato *impressionismo* quel suo ondeggiare imprevisto, che sorge dalla musica interiore delle impressioni e dei sentimenti. Con Schumann la quadratura classica cede all'impeto fluido d'un vaporoso immaginare. Perciò egli, che pure coltiva con potenza le larghe forme della sinfonia e della sonata, si esprime meglio nel *piccolo pezzo*, nel breve *lied*, nella miniatura musicale.

Incredibilmente fecondo, ha lasciato tesori in ogni campo: quartetti e trii meravigliosi, quattro sinfonie, tre vasti oratori profani: le *Scene del Faust*, il sublime *Manfredo*, il *Paradiso e la Peri*. Ma la sua musica più viva è certo quella dei *lieder* e quella per piano solo: ed è naturale, data la natura tutta immediatezza e spontaneità dell'artista. Ed ecco affidati al pianoforte, prezioso confidente d'ogni gioia e d'ogni dolore, quei miracoli che sono il *Carnevale*, con tutte le rappresentazioni musicali delle maschere; il *Carnevale di Vienna*, pieno d'allegria

(1) La follia mieterà altre vittime fra i musicisti: il nostro Donizetti, lo stiriano Ugo Wolf, una delle glorie del *lied* tedesco, il ceco Federico Smètana, creatore del teatro musicale boemo, e altri ancora.

focosa, traversato dall'inno veemente della *Marsigliese;* i *Pezzi fantastici*, traboccanti di poesia dolce o mesta, gaia o funebre; le *Novellette*, fiabe e racconti immaginosi in musica; le limpide *Scene di ballo*, il perlato *Arabesco*, i *Sogni di Kreisler*, vibranti di cupa passione romantica, e gli *Studi sinfonici*, nei quali vive l'anima ebbra di passione di un nuovo Beethoven.

Nel *lied*, Schumann condivide la gloria suprema con Schubert. Le sue canzoni sono spesso popolarmente semplici e fresche nella melodia, raffinatissima sempre nell'armonia e nella forma. Cantano la passione dolorosa d'amore, le leggende funebri e strane, la natura strillante di freschezza e di splendore. Alcune sono vere ballate o sinfonie; altre concentrano in poche frasi, declamate o segnate o singultate, l'essenza d'un mondo (1). Molte rivestono di note i versi più belli di Goethe e i più sconfortati di Heine. Per cantare degnamente i *lieder* di Schumann, bisogna dimenticarsi d'esser cantori: occorre rivivere con tutta l'anima quei momenti, sentire ed esprimere invece di cantare, confondersi col Poeta in umiltà davanti al mistero della vita e dell'arte.

* * *

Schumann fu il primo musico a occuparsi con fervore dell'infanzia, a comporre per le sue piccole mani o ispirandosi a essa. Già Bach aveva scritto pei suoi figliuoli

(1) Per esempio quella mirabile in cui ha musicato *con degne note* la terzina dantesca:

Era già l'ora che volge il desio
ai naviganti e intenerisce il core
lo dì ch'han detto ai dolci amici addio.

Da giovane, Schumann aveva fatto un breve viaggio in Italia.

preludi e fughette; già Beethoven aveva firmato sonatine e *bagatelle* pel piccolo mondo. Ma quando apparvero le *Scene infantili* di Schumann per piano — nel 1838 — i ragazzi ebbero davvero di che gloriarsi, per aver ispirato un tale capolavoro. Schumann dipinge in quei tredici incantevoli pezzetti l'anima d'un bambino mite e gentile, come certo è stato lui quando evocava dal piano le prime magie sonore, gli spiriti del cielo e della terra. È un bambino esemplare, candido e sognante; domani ci metterà poco a diventar poeta: basterà che si conservi candido bambino. Eccolo che legge (o la mamma gli legge) un libro di viaggi: e il piccolo cervello dipana, di meraviglia in incanto, fra le visioni di terre e d'uomini stranieri. Poi gli narrano una storia curiosa, che dev'essere interessante e curiosa davvero, tanto la musica ne è rapida, varia, vagabonda, bizzarra. In *Moscacieca* il ritmo corre, brancola, fa mulinello, come quando si gioca al simpatico giuoco. Poi il bimbo, stanco per le gran corse, torna alla mamma: ed è in una di quelle ore in cui i ragazzi fanno cento domande... Perchè? Perchè? dice la dolce musica. La mamma buona risponde, risponde senza stancarsi. Allora è la calma, l'appagamento di *Felicità perfetta*, che ha lo stesso ritmo del pezzettino delle domande, ma che dice tutt'altra cosa. *Grande avvenimento* mette coi suoi accordi sonori e pomposi vivo stupore e curiosità nell'animo del fanciullo. È una festa? una solennità familiare? Dopo lo troviamo assorto nella soave fantasticaggine della divina *Träumerei* o *Sogno*, che lo tuffa nel fondo luminoso di sè stesso, dove c'è ancora la memoria degli angeli veduti prima di nascere, in una prateria in fiore sotto grandi nuvole bianche. Presso il camino scoppiettante, ora, gli narrano una fiaba, mentre la neve cade a soffici falde

nella strada silenziosa. Poi il piccolo salta sul cavalluccio di legno e galoppa verso il paese dei castelli, dei maghi buoni e degli eserciti che si vincono subito. Ma chi resiste al fascino d'una storia paurosa? C'è chi gliela narra — la governante? un fratello maggiore? — chi gli mette un brivido nel cuore con un tema pauroso che serpeggia nei bassi come un drago in una caverna o un fantasma in un corridoio oscuro... Dal brivido il fanciullo passa senza avvedersene nell'azzurro gorgo del sonno: una voce angelica gli sussurra una ninnananna in cui sorridono teste bionde, ventilano bianche ali, brillano giocattoli e fiori, tintinnano arpe. E la musica muore nel silenzio con un sospiro divino d'innocenza e di pace. Ma con la mamma è rimasto a vegliare il Poeta. Una melodia lenta e alata come un canto di chiesa chiude il meraviglioso poema. È l'autore commosso, che guarda il bimbo dormire e prega da Dio ogni grazia su lui.

Ma ai ragazzi — quando fu babbo — Schumann volle dedicare musica che potessero eseguire anche loro. Nacque così l'*Album per l'infanzia*. Bastano dieci ditini dappoco per sonar quella musica fresca come i fiori sotto la rugiada: ma ci vuol giudizio, pazienza, amore. Allora quante belle cose sbocciano! Poche note, e una magia fa seguito all'altra. Ecco la *Marcetta dei soldati*, vivace e spavalda, buona pei soldatini di legno o di piombo, che si sanno immortali; ecco il lamento dell'orfanello, le fanfare giulive del *Canto di caccia*, lo scalpitìo vertiginoso del *Cavaliere selvaggio*, il passo concitato e giocondo dell'*Allegro contadino* che va per campi e prati contemplando la campagna. Una graziosa *Siciliana* porta un inatteso raggio di sole latino, un profumo d'aranci; una romanzetta sprizza con lo slancio d'una rondine a cantare la delizia del mag-

gio, finalmente giunto. Poi passa l'ombra fugace d'un *Primo dispiacere;* ma *Di buon mattino* fa subito sentire l'aria frizzante e un eccitante odore di terra e d'alberi e ci consola, mentre il mietitore canta la sua canzoncina sul ritmo eguale della falce. Il ragazzo è stato a teatro: la sua testolina è tutta piena di canti e di suoni, di scenari e di gesti d'attori. Quella visione, quegli echi tornano nella turbinosa passione di *Reminiscenza.* In *Ricordo,* per contrasto, una melodia addolorata fa presente che al mondo si soffre e si muore, e consacra la memoria di Mendelssohn, così caro al maestro e scomparso così giovane! Ecco lo *Sconosciuto,* con la sua musica interrogativa, stupita, quasi paurosa; ecco il *Canto guerriero,* fatto per incitare alla pugna i piccoli eroi dalla spada di legno e dall'elmo di carta; ecco il *Canto dei marinai italiani,* giocondo, che sembra echeggiare sulla marine azzurre di Napoli o di Palermo, e l'altra *Marinaresca,* melanconica, cupa, che esprime le nebbie e le tristezze del Mare del Nord. Al grido gioioso di *Vendemmia* succede il gemito di *Tempo invernale.* Il corale di S. Silvestro, come chiude l'anno nelle case tedesche, così chiude questa mirabile serie di miniature infantili, vero riassunto poetico e musicale della vita e del mondo, che contiene, come il mondo, qualche attimo difficile, in forma di piccoli studi e di fughette dal groviglio armonico pericoloso, che faranno però un gran bene ai piccoli e ai grandi, se si daranno la pena di decifrarli.

Se un fanciullo poi sa cantare — non pretendo che sia un prodigio: basta che canti a tono e che capisca — gli consiglio il ciclo di piccole canzoni col piano, che Schumann ha dedicato ai piccoli, dopo d'aver dedicato ai grandi le meravigliose ghirlande dei *lieder.* Si divertirà e di-

vertirà gli altri. Sono pezzettini molto semplici, facili da cantare, che hanno come soggetto tante cose carine: la stella della sera, la farfallina, la primavera, il paese di cuccagna ove le strade sono di panforte e i ponti di cialdoni, il pastorello della montagna, il pipistrellino che, così piccolo, ha tanto paura del giorno quanto della notte, la lucciola insidiata dal ragno, il nano Sabbiolino che sparge i suoi granelli sugli occhi dei bimbi per farli addormentare, e la campana che cammina per rincorrere il ragazzo abile a svignarsela durante le funzioni in chiesa (1).

* * *

Ai grandi e ai piccoli Schumann ha dunque regalato questo tesoro di musiche. E perchè le eseguissero col sentimento e nella forma dovuti, ha scritto alcuni *Consigli ai giovani musicisti*, che ciascuno di voi, se vuol rendersi

(1) Da Schumann in poi, moltissimi furono i musici che non sdegnarono di scrivere pei ragazzi. Vi ricordo solo il francese Bizet, il russo Ciaikoswky (la *Bambola malata*, l'*Organetto di Barberia*), Enrico Bossi, ecc. ecc. Vi parlerò a suo tempo delle preziose musiche infantili composte da Mussorgsky e da Debussy. Pel Natale del 1933 il mondo piccino italiano ebbe una strenna di prim'ordine nelle bellissime musiche per grammofono, composte per commento a quel gran libro che è il *Pinocchio*. Ma da tempo i bimbi di tutto il mondo hanno un'opera teatrale scritta proprio per loro, e i cui protagonisti sono due ragazzi, *Hänsel* e *Gretel*, cioè Giannino e Margheritina. Lo spartito di Enghelberto Humperdinck, musico geniale e seguace fervente di Wagner, veste di note una deliziosa fiaba tedesca. I due ragazzi, fratello e sorella, figli d'un povero scopinaio, sono mandati dalla mamma a cercar fragole nel bosco. Ma in quel bosco c'è la strega Marzapane che attira i bambini con dolci e leccornie, per cacciarli in un forno, cuocerli e trasformarli in pupazzi di marzapane. Hänsel e Gretel, sorpresi dalla notte, fanno un bel sogno d'angeli, ma son presto acciuffati dall'orrida strega che abita in un villino fatto di torrone, di cioccolato e di pan di Spagna. Siccome sono furbi, riescono a liberarsi e cacciano la strega a capofitto nel forno. Il villino di torrone crolla e le palizzate di legno a colori che lo circondavano diventano file viventi di bambini: i bambini che la versiera aveva rapiti. Tutto finisce con un balletto e una preghiera di ringraziamento al Signore. Con questo tema, Humperdinck, alternando o fondendo la sua ispirazione personale con le canzoncini infantili tedesche, ha creato un capolavoro.

degno interprete delle creazioni dei maestri, dovrebbe leggersi tutti i santi giorni e mettere in pratica. Eccovene alcuni.

Sonate sempre come se foste in presenza d'un maestro.

Non diffondete la cattiva musica, adoperatevi bensì con energia a sopprimerla.

Non dovete mai eseguire cattive composizioni nè ascoltarle, se non vi siete costretti.

Considerate come qualcosa di odioso cambiare una minima cosa nelle opere dei maestri, omettere od aggiungere del nuovo. Sarebbe la peggiore ingiuria che poteste fare all'arte.

Se tutti gli artisti volessero essere primi violini, non si potrebbe organizzare un'orchestra. Perciò rispettate il grado di ogni musicista.

Riposatevi sovente dei vostri studi musicali con la lettura dei buoni poeti. Andate a passeggio assiduamente nei campi.

Pensate che non siete solo al mondo: siate dunque modesto. Non dimenticate che non avete ancora pensato nè scoperto niente che altri non l'abbia pensato o scoperto prima di voi; e se anche l'aveste già fatto realmente, stimatelo come un dono del cielo che dovete condividere con tutti.

Le leggi della morale reggono l'arte.

Nulla di grande si compie nell'arte, senza entusiasmo.

L'arte non ha lo scopo di procurare la ricchezza. Siate un nobile artista, e il resto vi sarà offerto come un di più.

Non comprenderete lo spirito che quando sarete padrone della forma.

Non s'è mai finito d'imparare.

* * *

Una nobile e amabile figura di musicista è quella di Felice Mendelssohn-Bartholdy, amico di Schumann, musico lirico e canoro a cui ha nuociuto una certa mollezza sentimentale della melodia. Ciò non giustifica però l'ab-

bandono in cui è lasciato oggi quell'artista capace di gioielli come la *Romanza senza parole* e di opere grandiose come la *Sinfonia scozzese* e l'oratorio *Paolo*. Nacque nel 1809 ad Amburgo, da una ricca e colta famiglia israelitica. Fu educato squisitamente: sapeva le lingue vive e morte, scriveva come un letterato, disegnava e dipingeva all'acquarello, era ballerino, nuotatore e andava a cavallo come un inglese. A dodici anni aveva fatto conoscenza col grande poeta Goethe nella sua casa di Weimar. L'insigne vecchio, dopo cena, apriva il piano e gli diceva: « Fammi un po' di rumore! » E il ragazzo sonava fughe, minuetti, improvvisava, leggeva Bach e Beethoven a prima vista, faceva coi suoni la tempesta e il cielo azzurro, con gran stupore e felicità di Goethe. Quando fu uomo, brillò come pianista, come direttore d'orchestra a Lipsia e come compositore. Visitò l'Inghilterra, la Scozia, Venezia, la Toscana e Roma, con entusiasmo. A diciassette anni, emulo a Schubert in precocità, scrisse un capolavoro: l'*ouverture* da concerto pel *Sogno d'una notte d'estate*, commedia fantastica dello Shakespeare: musica imbevuta di chiaro di luna, in cui danzano le fate e i genii; e più tardi completò quella *suite* con lo *Scherzo* perlato di gocce di flauto e con la famosa *Marcia nuziale*. Musico quasi italiano per la dolcezza del sentimento, ma nordico nell'adorazione della natura, diede un esempio splendido di musica descrittiva nell'*ouverture* le *Grotte di Fingal*, che descrive i giuochi e i riflessi delle onde marine in una caverna celebre della Scozia, sonora come una cattedrale e sorretta da colonne di basalto.

Il fiore dell'anima canora e primaverile di Mendelssohn è espresso nel mirabile *Concerto per violino*, che non è vinto in bellezza se non dal monumentale di Beethoven.

I giovani attingeranno sempre frutto e delizia dall'album delle sue *Romanze senza parole*, piccoli pezzi perfetti per pianoforte, romantici di contenuto, classici di forma, cesellati e conchiusi come sonetti ma limpidi e liberi di sentimento come canzoni. Il genio descrittivo di Mendelssohn si esprime anche in quelle brevi pagine, creando il *Canto di caccia* con le sue gaie fanfare, le ondulanti *Barcarole veneziane*, il *Canto di primavera* dall'ammaliante flessuosa melodia, e la *Filatrice* in cui senti l'arcolaio ronzare, mentre si snoda una limpida canzone.

Dopo d'aver tanto prodotto, Mendelssohn, vissuto in fervore d'opere e in felicità, morì a trentott'anni, di dolore per aver perduta l'amatissima sorella Fanny.

CAPITOLO XVIII

CHOPIN, L'ARPA SPEZZATA

Zelazowa Wola è un paese silenzioso, nei pressi di Varsavia, perduto in una campagna dolcissima di salici e betulle, rispecchiate da un calmo fiume. È là che nacque nel 1810 Federico Chopin, il poeta del pianoforte.

Suo padre era francese, la madre, che Federico adorerà sempre, era polacca. Amavano la musica, quei due esseri fini e sensibili, e vedendo che il bimbo, a sentir sonare il piano, prorompeva in grida di gioia, appena fu possibile, lo sedettero alla tastiera con accanto un maestro. Fu una vera vampa d'incendio. A sei anni Federico dominava già benino le biscrome e i bemolli. Si narra che, desse un concerto in cui fu applaudito non il bambino ma l'artista. Più che della sua abilità il nuovo Mozart, quel giorno, era fiero del largo colletto ribattuto sulla giacca di velluto. Quando tornò a casa, la mamma gli domandò: — Cos'è piaciuto di più al pubblico? — E Chopin: — Il colletto, mamma.

Quando il maestro riconobbe che Chopin, ormai dodicenne, non aveva più bisogno delle sue cure, il ragazzo fu iscritto contemporaneamente al liceo e al Conservatorio di Varsavia. Virgilio e Senofonte nel suo lucido cervello stavan benissimo accanto all'armonia e a Bach.

A quindici anni era un caro monello malizioso che sapeva imitare i *tic*, le pronunce e le mimiche balorde della gente, che recitava sul teatro dei dilettanti, che andava a cavallo, disegnava caricature e suonava come un angelo. Le vacanze le passava nella fresca campagna natia, passeggiando, leggendo, ascoltando le arie popolari, le allegre *Kujaviak*, e componendo. L'anima della Polonia — quel grande paese di boschi e di praterie, dai terribili inverni e dalle dolci primavere — aveva affascinato il suo spirito. Federico sentiva di possedere due anime: la propria, cioè una sensibilità ardente e fragile, inebriata o torturata, e l'anima del suo paese, cavalleresca, impetuosa, fiera. La sua musica rivelerà sempre quel duplice mondo.

Ormai s'era dato tutto alla musica e s'era votato così alla vita nomade del concertista. La mamma e le sorelle lo videro partire con inquietitudine: il suo viso era così affilato, il suo sguardo così melanconico! Purtroppo un germe di tisi minacciava tutta la famiglia...

Ma ora Chopin è nel fuoco dell'azione. Dà fortunati concerti in patria, a Berlino, a Vienna, a Monaco, a Praga. Incanta il pubblico col chiaroscuro espressivo e magico della sua musica, intrecciata di danza e di mestizia, di colore nazionale e di poesia intima. Una sera, nei pressi di Francoforte, in attesa che si cambiassero i cavalli della carrozza, scopre nell'albergo un vecchio piano e si mette a improvvisare sui tasti ingialliti. È tosto circondato da una folla sempre crescente d'ammiratori grandi e piccini, plebei e borghesi, che lo supplicano di continuare e gli offrono una colazione.

Ma un acuto dolore doveva colpirlo in quei giorni. Mentr'era a Monaco, gli pervenne la notizia della presa di Varsavia da parte dei Russi. 8 settembre 1831: tragica

data per un patriota ardente come Chopin! La sua nobile terra era incatenata, calpestata, flagellata da un esercito feroce. Per sfogare la sua angoscia di quell'ora, Chopin scriverà più tardi il famoso *Studio rivoluzionario*, dalle tempestose raffiche di bassi.

In quello stesso settembre l'artista giunse a Parigi, preceduto dalla fama di valoroso pianista e compositore. Parigi era allora il centro intellettuale del mondo, la capitale cosmopolita della coltura, del gusto e dell'ingegno: e, in più, simpatizzava per i Polacchi oppressi. Senza lotta, Federico riuscì a scavarsi in quel tempio dorato una bella nicchia e a esser considerato il più geniale fra quanti pianisti convenivano d'ogni luogo nella capitale francese. Si facevano follie per sentire Chopin. Si ammiravano la sua esecuzione vaporosa, fatata, misteriosa, la sua musica tutta d'eleganza e di sogno, il suo aspetto e le sue maniere aristocratiche. Il pallido artista era *lanciato*, frequentava i salotti, era accarezzato dai nobili, dagli ambasciatori, dai ministri, dalle grandi dame, dai principi. Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Rossini, Bellini, Paganini, Heine, Balzac, allora astri luminosi del cielo artistico parigino, erano suoi amici. Eppure Chopin, in quel vortice di favore e d'ammirazione, soffriva. Soffriva di nostalgia per la cara patria martirizzata, per le sorelle e i genitori lontani (quante letterine e regalini inviava loro!), per amori dolorosi che concorrevano a minare il suo essere malaticcio e ipersensibile: e soffriva di timidezza. Vedrete presto un altro grande pianista affrontare il pubblico con una disinvoltura spesso beffarda: Liszt. Chopin, al contrario, nelle ore che precedevano il concerto, fremeva d'ansia, sudava freddo, si sentiva voglia di scappare a precipizio.

Furono anni gloriosi di creazione, framezzati di viaggi

artistici. È in quel periodo ferace che Chopin produsse gran parte dei *Notturni*, delle *Ballate*, delle *Mazurche*, dei *Valzer* e delle *Polacche:* musica prestigiosa, d'una delicatezza che fa pensare al suo volto pallido e affilato, ma che spesso prorompe in grandiosità e in violenze beethoveniane. Nel 1838 l'artista si recò all'isola di Majorca, in cerca d'un clima dolce che calmasse la sua tosse tenace. Era con lui la scrittrice Giorgio Sand. I celebri *Preludi*, pagine divine di dolore, allucinanti, visionarie, furono scritti sotto quel cielo ardente, nella certosa abbandonata di Valdemosa, in uno sfondo tetro di corridoi di celle e di tombe di frati. Chi non conosce almeno di nome il *Preludio della goccia d'acqua*? È un titolo poco adatto davvero! Quel cupo ribattere di bassi non evoca già l'idea d'un persistere di gocce cadenti sulle tegole d'un tetto, ma i rintocchi ferali d'un corteo funebre. In Chopin già ferveva in quel tempo doloroso il presentimento della morte. Si sentiva malato, colpito senza mercè dal *mal sottile*. I *Preludi* strazianti e celestiali sono l'espressione di quell'incubo.

Eppure aveva giorni d'allegria da ragazzo. Amava fare il buffone, lui che è il Leopardi della musica, il poeta del dolore! A Nohant, nella casa campestre della sua amica Giorgio Sand — strana e geniale donna col carattere da uomo — aiutava a fare il teatro delle marionette, improvvisava al piano con stravaganza, per far danzare a modo suo gli amici, investiti d'una parte comica; imitava al piano la musica e le pose dei pianisti celebri... In case amiche, finito d'incantar tutti col pianoforte, faceva un po' il trasformista: con due colpi di mano davanti allo specchio, si mutava in un inglese flem-

matico, in un vecchio impertinente, in un signore sentimentale e ridicolo, in un ebreo sordido...

I contemporanei lo descrivono non molto alto di statura, sottile, elegantissimo. Capelli biondi, naso lungo, un po' curvo; mani minute e leggere, che traevano suoni d'arpa eolica dalla tastiera. Un nulla lo turbava, mentre stava al piano: la piuma sul cappello d'una signora, i colaticci d'un lampadario, il volo d'una farfalla sperduta. Un po' restìo dapprima: ma una volta seduto davanti all'iride bianca e nera dei tasti, si tuffava nel gorgo e sonava fino a esaurirsi, comunicando a tutti la febbre e l'ardore malato del suo genio. Componeva invece con fatica e tormento, mai soddisfatto, chiuso in camera per giorni interi: camminava, piangeva, schiantava le penne, stracciava foglio su foglio. Fra il suo genio e le sue opere v'era un ostacolo che egli non poteva abbattere senza insanguinarsi.

* * *

Ma il male terribile faceva strada, lo rendeva ogni giorno più debole, più pallido, più torturato dalla tosse. Spesso credeva di svenire. Ossessioni dolorose l'opprimevano: aveva orrore del numero 7, pensava atterrito alla possibilità che lo seppellissero vivo.

Dolci mani di donna si adoperarono a circondare di cure amorose il suo lungo crepuscolo. L'angelica Jane Stirling, scozzese, sua allieva, gli venne incontro generosa in un'ora di bisogno. La sorella Luisa accorse col marito dalla lontana Polonia, all'appello doloroso di Federico, e potè vederlo morire. La contessa Delfina Potocka venne apposta da Nizza a Parigi per contemplare ancora una volta il suo grande amico e maestro, già agonizzante.

— Cantatemi qualcosa! – mormorò Chopin, stringendole la mano fra le sue, madide e ardenti. – Così morirò bene.

Reprimendo i singhiozzi, la contessa sedette al piano e cantò una dolente melodia di Bellini: ma non potè continuare.

Quando l'ora solenne fu vicina, Chopin chiamò tutti i suoi amici presenti, e a ognuno disse una parola amorevole.

— Suonerete insieme, – mormorò a due sue allieve, con un fievole sorriso – penserete a me e vi ascolterò...

All'alba del 17 ottobre 1849, l'ala della morte ventilava nel pallido cielo sopra la casa ove Chopin aveva tanto dolorato.

Secondo il suo desiderio, il cuore dell'artista fu estratto dal corpo e inviato in Polonia. Egli aveva sempre conservato un vasetto pieno di terra della sua patria: quelle zolle gli furono gettate sulla bara, gli portarono il bacio estremo della sua terra lontana.

* * *

Chopin, durante la sua breve vita, ha molto scritto e sempre per pianoforte: ma a quello strumento ha saputo dare un'anima nuova, ha trasfigurato le sue capacità espressive e sonore, perfezionandone la tecnica, svisserando il tesoro di aerei sussurri e di tempeste che vi dormiva segreto.

Di che meravigliose musiche egli ha dotato per l'avvenire il repertorio dei pianisti! I *Notturni*, vaporosi e melanconici, cantabili e inquieti; i *Preludi* che concentrano, in poche successioni d'accordi o in fragili rabeschi

perlati, universi di contemplazione o di dolore; gli *Studi*, severi come i *Preludi* di Bach o frementi d'una fantasia ritmica leggera e turbinosa; i *Valzer*, tutt'altro che ballabili, vere poesie profonde in ritmo di danza rapido o languido; le *Mazurche*, ispirate a danze e a temi popolari slavi, alternate di slanci selvaggi e di mestizia, di brio mordente e d'ingenuità; le quattro *Ballate*, che sono come leggende eroiche e fantastiche, piene d'impeto e di grandezza; gli *Scherzi*, cupi, ardenti, precipitosi; la *Berceuse* col suo sgranare tenero di perle e di stelle, gl'*Improvvisi*, la celebre *Marcia funebre* coi suoi accordi lugubri e il suo pianto luminoso; le *Polacche*... Nelle *Polacche* il romantico, il languente Chopin dipinse a fresco con la colossalità d'un Beethoven o d'un Mussorgsky, diventò poeta epico, celebratore della forza, della grandezza, della nobiltà leggendaria del suo popolo. La *polacca* era, un giorno, una danza marziale e cortese che si ballava nei castelli feudali e che aveva un carattere, più che di ballo, di corteo pomposo, di passeggiata, a suon di musica, di coppie vestite con magnificenza. Chopin concentrò nelle sue *Polonaises* il turbinìo di colore e la grandiosità un po' asiatica di quelle feste, e in alcune — le più grandi — mentre celebrava il passato eroico della sua nazione, scolpì convulsamente la propria tristezza di patriota che vede il suo paese sanguinare e morire.

CAPITOLO XIX

VERDI, LA VOCE DELL'ITALIA RISORGENTE

Un critico musicale ha definito Verdi un contadino eroe. Nulla è più vero. C'è in lui la stoffa rude dell'uomo del solco, la purità dello sguardo assuefatto al vasto orizzonte della campagna, la gagliarda salute del corpo e dell'anima che respirano a torrenti luce e ossigeno; e c'è l'eroe, la volontà tesa verso il bene, il genio di lotta e di conquista, non egoistico ma generoso, votato alla patria e all'umanità.

Era infatti un umile contadinello quello che in un casolare di Ròncole, villaggio nella piana parmense, cercava accordi e motivi su una vecchia spinetta. Suo padre ascoltava quei suoni crollando il capo: che figlio strano gli aveva dato il destino! Sempre cupo, come assorto in qualcosa di lontano e di misterioso: e pazzo, pazzo per la musica, per il suono d'un organetto, per le note vitree d'un sonatore ambulante di violino! Chissà che cosa stava scritto nel futuro di quel ragazzo?

Giuseppe Verdi era nato a Ròncole nel 1813, in un povero casolare, da genitori che tenevano un'umile locanda campestre e uno spaccio di vino, di tabacco e di commestibili. Per poco il bimbo d'un anno non era stato

trucidato dai soldati austriaci e russi, in una chiesetta; sua madre l'aveva salvato rifugiandosi sul campanile. Si narra che fosse proprio un violinista ambulante a fargli prillare dentro l'uzzolo della musica. I suoi lo volevano prete. Fu una lotta lunga: ma Beppino trionfò. Gli comprarono una vecchia spinetta, e ci si esercitava a sonare e a comporre, deriso da qualcuno, osservato con interesse da altri: per esempio dall'organista delle Ròncole.

— Datelo a me, – disse un giorno quel brav'uomo a Carlo Verdi – ne farò qualche cosa.

Ed ecco Beppino che solfeggia, ascolta, prova, fa esercizi, improvvisa, un po' nella casa tranquilla del maestro, un po' davanti all'organo in chiesa, fra ragnatele e colaticci di cera. Sotto quelle ali buone stette per cinque anni, e fece tanto profitto, che dodicenne, poteva già sostituire l'organista vecchio e malato. Percepiva allora come stipendio dalla parrocchia una somma annua che a voi basterebbe appena per l'inchiostro stilografico: quaranta lire all'anno... Intanto studiava un po' di latino per tenersi all'onor del mondo.

Il primo balzo d'ali lo diede quando andò nella vicina cittadina di Busseto a fare il commesso e il garzone presso un negoziante che doveva poi diventare suo protettore: Antonio Barezzi. Si dà il caso che il Barezzi fosse un appassionato dilettante di flauto e sonasse il clarinetto e il basso nella banda cittadina. La casa di quell'onesto commerciante in generi coloniali era la vera accademia musicale di Busseto: ci si tenevano concerti, ci si stillava tutto il miele musicale destinato agli orecchi dei Bussetani. In quella casa armoniosa a Beppino fu permesso di esercitarsi su un buon pianoforte; inoltre l'organista Provesi s'interessò al giovinetto e gli prodigò

lezioni e consigli. Così a sedici anni il futuro eroe dirigeva già la banda di Busseto e scriveva musica molto promettente. Ma che cosa avrebbe potuto fare per tutta la vita in un piccolo centro un essere pieno d'energia e di volontà come Verdi? Una borsa di studio largita dal Monte di Pietà di Busseto e arrotondata dalla generosità del Barezzi permise al giovane di recarsi a Milano per gli studi al Conservatorio. Ma a Verdi accadde com'era accaduto a Liszt: il Conservatorio lo respinse, perchè troppo anziano. Così Beppino dovette cercarsi un maestro, che fu il Lavigna, modesto ma scrupoloso. Sotto quella guida il giovane imparò il contrappunto e l'armonia e lesse Palestrina e i *Salmi* di Benedetto Marcello, che ammirò finchè visse. Intanto dirigeva qualche concerto e scriveva le melodie che gli erompevano dal cuore.

Nel 1833 tornò a Busseto: sperava di succedere nel posto d'organista al Provesi che era morto; ma, perseguitato da intrighi paesani, non ottenne nulla. Quelli furono anni grigi per lui: gli rivelarono il dolore e l'amarezza della lotta, ma non scalfirono il duro cristallo del suo carattere. Un dolce raggio venne a dissipare quelle ombre, quando Verdi sposò la figlia del suo benefattore, Margherita Barezzi, che da tanto amava. I due sposi lasciarono presto Busseto e andarono a Milano in cerca di lavoro e di fortuna.

17 novembre 1839, data memorabile! Si dà alla Scala la prima opera di Giuseppe Verdi: *Oberto conte di S. Bonifacio*. Il successo è ottimo. Purtroppo, l'anno dopo, l'artista è colpito da una terribile sciagura: gli muoiono la sposa e i due bimbi. L'insuccesso d'una seconda opera piomba il maestro, già depresso, in uno stato di cupo sconforto. Con la rappresentazione trionfale del *Nabucco*

(1842), opera biblica, le sue sorti si risollevano. Tutta l'Italia canta il celebre coro:

Va' pensiero sull'ali dorate.

Tutta l'Italia conosce e ammira Giuseppe Verdi. Da quel giorno la sorte dell'artista è segnata. Egli non farà che produrre e salire. Il grande operista dell'Italia moderna è in cammino. Chiuso nella casa Barezzi a Busseto, poi nella sua villa di Sant'Agata, per un trentennio martellerà sull'incudine ritmi gagliardi di furore o di gioia; come il poeta cantato dal Carducci, picchiando, creerà spade per la libertà, serti di vittoria per la gloria e diademi per la bellezza.

* * *

Fremono nell'aria ardori di resurrezione. L'Italia vuol risorgere. Di questa eroica rivendicazione Verdi sarà il cantore, l'aèdo. Nei *Lombardi alla prima Crociata* farà vibrare il mirabile coro

O Signore, dal tetto natìo,

che scuoterà e inebrierà tanti petti, che agiterà speranze e ardori, che susciterà i sospetti della censura austriaca. Nel fluido e melodioso *Ernani* introdurrà il trasparente grido

Si ridesti il leon di Castiglia,

alludendo a un altro leone che freme in catene. A Torino e a Genova, quando si rappresentava l'*Ernani*, invece di

A Carlo Magno sia gloria ed onor,

si cantava:

A Carlo Alberto sia gloria ed onor.

E il pubblico balzava in piedi applaudendo, e agitava bandiere e fazzoletti tricolori. L'*Attila* e la *Battaglia di Legnano* scatenano uragani d'entusiasmo patriottico. La musica verdiana di quel tempo è irruente, bollente, vulcanica. Poca arte, molto cuore e muscolo. Indignazione, fervore di speranza, combattività. Nel '48 Verdi era il vessillo di adunata dei cuori patriottici. Ma le sciagure del '49 spensero quell'incendio. Un cielo di piombo tornò a gravare sull'Italia contesa agli Italiani.

Le opere di Verdi che seguono sono più mature, più belle, più durature. In esse il patriota cede all'artista. Ed ecco nel 1851 il *Rigoletto* col suo fiume di fuoco, con la sua veemenza passionale dolorosa, pittura d'un disperato amor di padre nel cuore d'un buffone di corte deforme e maligno. Ed ecco, nel 1853, il *Trovatore*, divampante di passioni selvagge e torbide, pieno di contrasti come un bagliore di bivacchi nella notte, dominato dalla drammatica figura della zingara Azucena, tutto èmpito di canti, dalla furiosa cabaletta. *Di quella pira* alla soavità di *Ai nostri monti ritorneremo*. Ed ecco, nel 1853, la *Traviata*, la commovente storia dell'amore d'una povera malata, trasfigurata da una musica straziante di bellezza. Il preludio del terz'atto della *Traviata* raggiunge la diàfana estasi d'un adagio di Beethoven.

Così veniva purificandosi e ingigantendo il genio di Verdi, genio quasi unico per forza drammatica, per nudità gagliarda di linguaggio. L'onda del canto popolare lo nutriva. Nata in un cuore schietto e generoso di popolano, la sua musica giungeva al cuore del popolo come un vino inebriante.

L'anno del *Ballo in maschera* — il 1859 — fu l'anno

del grande risveglio nazionale, l'anno del *grido di dolore*, ascoltato da Vittorio Emanuele II e soccorso con un'eroica guerra. Nel nome di Verdi gl'Italiani leggevano come in un prodigioso acròstico le lettere iniziali della frase che era incisa in tutti i petti: Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia; e gridando quel nome, gridavano il loro sogno. Scoppiata la guerra, Verdi, malato, non potè prendervi parte, ma si fece iniziatore d'una sottoscrizione pei feriti e per gli orfani. Eletto deputato dalla sua Busseto, recava a Torino il risultato del plebiscito per l'annessione, vi conosceva Cavour e ne era ospite.

Nuovi successi consacravano la sua fama mondiale: i *Vespri Siciliani*, la *Forza del destino*, il *Don Carlos*, scritto per l'Opéra di Parigi. Ismail Pascià, vicerè d'Egitto, gli dava incarico di comporre un melodramma da rappresentarsi al Cairo, in occasione dell'inaugurazione del Canale di Suez, e che avesse per sfondo l'Egitto antico. Quell'opera fu l'*Aida* e vide la luce nel teatro del Cairo, il 24 dicembre 1871. Verdi ci si rinnovò genialmente, inventò ritmi e colori, fece muovere in un'atmosfera allucinante di danze religiose e di melopee nostalgiche, figure calde di umanità. I cori dell'*Aida* sono fra i più belli che Verdi abbia scritti; la Marcia trionfale è sulle bocche di tutti. L'orchestra è insolitamente raffinata e satura di colori orientali.

E poi, dopo l'immensa creazione durata un trentennio, venne improvviso il silenzio. Il vecchio ma ancor aitante fabbro, non più col màntice ridestava

> fiamma e festa
> e lavor ne la fucina.

Riposava con la sua donna (1), nella quiete verde di Sant'Agata, fatto quasi agricoltore, simile a Garibaldi dopo la vittoria e la rinunzia. Gli anni passavano: e nel silenzio non fremevano che le note antiche, che avevano risvegliato un popolo. Nel 1874 aveva composta la mirabile *Messa di Requiem*, in morte d'Alessandro Manzoni, che ridestava intorno al suo nome entusiasmi e rimpianti. Poi il silenzio s'era addensato di nuovo. « Che tristezza — scriveva l'editore-artista Giulio Ricordi — vedere « un uomo come lui, al quale non si darebbero sessant'an- « ni (ne aveva sessantasette allora), che non ha mai avuto « un mal di capo, che mangia con l'appetito d'un gio- « vane, che lavora tre o quattro ore di seguito sotto il « sole ardente, riparato solo dal cappellone di paglia... e « quest'uomo rifiuta ostinatamente di scrivere una sola « nota! » Se gli chiedevano il perchè di quel silenzio, rispondeva: « *La musica, arte di passione, vuole giovinezza di sensi, ardor di sangue, pienezza di vita per aver efficacia sugli animi.* » E crollava il capo. La Musa sembrava assopita tra i pioppi e i salici di Sant'Agata.

* * *

Ma un giorno si sparse pel mondo una grande notizia. Verdi componeva una nuova opera, e un'opera *nuova*, tutta moderna, rivoluzionaria! Era vero: componeva l'*Otello*, in cui l'orizzonte della sua visione drammatica e musicale è allargato all'infinito. Così il vegliardo di

(1) Nel 1859 aveva sposato in seconde nozze Giuseppina Strepponi, celebre cantante, colei che aveva per la prima interpretato il *Nabucco*. Fu una compagna fedele, preziosa per l'affetto profondo e per la discrezione quasi umile. Morì nel 1897, pochi anni prima del marito.

settantaquattr'anni dava una lezione d'audacia e di forza giovanile ai giovani!

Fu l'esempio di Wagner, acclamato innovatore e rivale d'oltr'Alpe, la spinta involontaria a quel rinnovamento? Certo è che il mondo dell'arte italiana in quel tempo si apriva, non senza diffidenza, alle conquiste degli stranieri. Il *Lohengrin* si proponeva come araldo dell'alleanza fra le due grandi scuole. Verdi non imitò mai nè una nota nè un'armonia di Wagner: ma è certo che nell'*Otello* cambiò rotta, si svincolò dalle convenzioni tiranniche del teatro, curò meglio l'armonia e l'orchestrazione, si vietò lo stile d'improvvisazione e *ad effetto*, per esprimersi con uno stile più meditato e profondo nella sua splendida libertà. Colori foschi e atmosfere soavi si alternano in quello spartito che riveste di fremiti musicali possenti il dramma della gelosia, creato da Shakespeare. I furori gelosi del Moro di Venezia, la velenosa perfidia di Jago, suo malefico consigliere, l'angelica sottomissione di Desdemona, sposa d'Otello, sono tratteggiati con un'efficacia incisiva. L'ultimo atto, col suo incombente mistero notturno, con l'atmosfera di fatalità tragica che pesa su Desdemona, innocente e destinata a perire, e con l'incanto melanconico della *Canzone del Salice* e della *Preghiera alla Vergine*, raggiunge il sommo dell'emozione. Tutto è rapido e intenso, in quel dramma, impetuoso come una raffica di vento, dorato come un quadro veneziano.

L'*Otello* fu rappresentato alla Scala il 5 febbraio 1887 e riportò un successo entusiastico. Incarnava il protagonista il celebre tenore Tamagno dalla voce tonante. Dirigeva Franco Faccio, condottiero mirabile d'orchestre. In breve l'opera conquistò tutti i pubblici europei.

Dopo la frenesia dolorosa dell'*Otello*, la scintillante allegria del *Falstaff*, l'ultima e forse la più perfetta tra le creazioni verdiane, sbocciata quando l'artista aveva quasi ottant'anni, giunge gradita e turbolenta come un cicaleccio di rondini dopo un temporale. Questa volta è ancora il poeta inglese che ispira il musico, ma lo Shakespeare malizioso e giulivo, che fa vivere in una bizzarra commedia il panciuto Sir John Falstaff, ghiottone e gradasso, e lo fa burlare da due allegre comari di Windsor, che egli crede innamorate di lui, lo fa rinchiudere in una cesta di biancheria e tuffare nell'acqua d'un fosso, lo fa pizzicare, pungere e ruzzolare dai finti folletti — che son ragazzi travestiti — sotto la gran quercia di Herne, nel parco di Windsor tutto imbevuto d'argento lunare. Sul vivace libretto portogli dal poeta Arrigo Boito (1), che gli aveva già dato i versi per l'*Otello*, Verdi ha scritto, rinnovandosi magicamente ancora una volta, una stupenda commedia musicale che ha le sue sorelle, diverse ma tutte gloriose, nel *Don Giovanni*, nel *Barbiere* e nei *Maestri cantori*. È una musica piena di sorrisi e di risate, di sarcasmi e di furori, bionda come la birra o il vin di Xeres, tenera o burlona, pettegola come le comari di Windsor, reboante e ventosa come Falstaff o candida e civettina come la finta Regina delle Fate, che è quella birberella di Nannetta travestita. Chi potrebbe pensare che l'ha scritta un vecchio ottantenne quella musica? La quercia quasi secolare si è coperta di fiori, gremita d'uccelli. Verdi appartiene ai titani dalla perpetua giovinezza: sta accanto a Tiziano che morì centenne dipingendo,

(1) Il Boito, intimo di Verdi, ebbe ingegno vivido e molteplice. Scrisse poesie e compose un'opera in musica, grandiosa e fantastica, il *Mefistofele*, ancora popolare, che ha per tema il poema *Faust* di Goethe.

a Michelangelo che, vegliardo, eresse la Cupola di San Pietro, a Wagner che a settant'anni compose il sublime *Parsifal*.

* * *

La vita di Verdi fu una vita d'artista e di campagnuolo. Le più belle idee, le melodie più fluide gliele suggeriva il silenzio agreste, tanto propizio a ispirare quanto a riposare. A quattro chilometri da Busseto, nella pianura monotona tutta messi e pioppi, aveva scovato, nel 1849, una linda casa a due piani, un po' nascosta: e l'aveva comprata e ci si era accomodato così bene che non la lasciò più, se non per i viaggi artistici e durante i rigidi mesi dell'inverno, che soleva passare nel dolce clima di Genova.

C'era tutto quello che desiderava, nella villa di Sant'Agata: silenzio, un bel giardino folto, viali deserti, un laghetto artificiale. Quando non componeva, si distendeva i nervi facendo il fattore. Coltivava i fiori, allevava cavalli, a volte andava sul mercato di Parma o di Cremona, a comprare o vendere puledri, mescolato fra i contadini. Mattiniero, attivo, dirigeva i propri villici; faceva il muratore o il manovale, se occorreva. Nessun artista — meno Bach — fu più ordinato, sobrio, semplice di lui. Nell'intimo del cuore soffriva forse di tristezza, ma non lo dava a vedere. E non l'ombra dell'orgoglio, anzi talvolta l'incoscienza del proprio valore. Come era affabile nella vita, era tollerante nei giudizi: accettava tutte le musiche e tutti i generi musicali, purchè contenessero la *bellezza*, che è un polline divino. Dei maestri contemporanei diceva il bene possibile: Berlioz gli pareva maligno e bizzarro ma pieno di genio; trovava Meyerbeer abilissimo e dotato, ma diceva che era « *un gran banchiere, nato per far denari* ».

A Rossini tributava tutta la stima senza una goccia di gelosia; e altrettanto si può dire per Ponchielli (1) e per Gounod (2), che allora trionfavano con la *Gioconda* e col *Faust*. Anche per Wagner, così diverso da lui nel modo d'intendere l'arte e il teatro, provava ammirazione, ma lo giudicava troppo schiavo dei suoi grandiosi programmi teorici. E molte speranze riponeva nel giovane Catalani (3). Quanto ai giudizi che dava di sè agli intimi, eccovene uno, certo sincero, che vi sorprenderà, tolto da una lettera a una signora:

« Se sapessi scrivere, Le direi chissà quante belle cose. « Ma, ahimè! Nato povero, in un povero villaggio, non ho « avuto mezzo d'istruirmi in nulla: m'hanno messo sotto « la mano una meschina spinetta e qualche tempo dopo « mi sono messo a scrivere... note sopra note... e niente « altro che note! Ecco tutto! Il peggio è che ora a 82 anni « dubito forte del valore di quelle *tante* note! È un ri- « morso per me, una desolazione! Fortunatamente a 82 « anni c'è più poco tempo da desolarsi. »

(1) Amilcare Ponchielli, di Cremona, fu uno degli operisti più celebri del tempo di Verdi. I suoi melodrammi la *Gioconda*, il *Figliuol prodigo*, i *Promessi sposi* sono ricchi di vena melodiosa. La carriera di Ponchielli ebbe duri inizi: prima d'esser compositore, egli visse facendo l'organista e poi il maestro di banda a Piacenza e a Cremona.

(2) Il francese Carlo Gounod, autore del *Faust* e di molte altre opere, era una figura nobile d'artista, eccellente per esprimere l'idillio e il sentimento religioso. Nel *Faust* musicò, come farà più tardi Arrigo Boito nel *Mefistofele*, la leggenda, consacrata nel poema di Goethe, del sapiente che vende l'anima al Diavolo ed è redento dall'amore d'una donna. Anche Schumann, Berlioz e Liszt misero in musica la drammatica e pittoresca leggenda del Dottor Faust.

(3) Alfredo Catalani, lucchese, fu una tempra d'artista delicata e sognante. Amò come argomenti alle sue opere teatrali le leggende nordiche, ricche di mistero, di mestizia e di nostalgia. Sono celebri la sua *Loreley* e la *Vally*. La *Danza delle Ondine* nella *Loreley* e la romanza della *Vally* « *Ebben, ne andrò lontana* » non cesseranno mai di deliziare e di commuovere. Gracile di corpo, Catalani morì nel 1893, non ancora quarantenne. Egli può dirsi l'anello di congiunzione fra Verdi e Puccini.

La bonarietà familiare dell'animo di Verdi si rivela tutta in un aneddoto che voglio narrarvi.

Dopo una gloriosa rappresentazione dell'*Otello* a Parigi, il maestro fu decorato dal Presidente della Repubblica della Gran Croce della Legion d'Onore. Gli amici, dopo la cerimonia, lo videro tutto pensieroso e gli chiesero il perchè. « Perchè — rispose — che dirà Peppina nel vedere il mio *frac* bucato! » Per mettergli sul petto la gran fascia vermiglia della decorazione, gli avevan sciupata con un lungo taglio la pistagna del bavero. L'idea che quello strappo avrebbe fatto dispiacere a sua moglie bastava a turbargli la gioia del trionfo!

Alle virtù rare d'artista e d'uomo bisogna aggiungere, per apprezzare Verdi, la sua esemplare carità che lo rese benefico senza limiti, finchè visse, ai poveri e ai malati di Busseto, di Sant'Agata e di Genova, e che diede vita alla *Casa di riposo per musicisti* in Milano, nobile istituto, destinato ad accogliere i musicisti poveri e invalidi.

Il Verdi degli anni di battaglia — dal '48 al '59 — barbuto e capelluto, bruno, un po' fosco nel colorito e serio e chiuso in volto, esprime bene con l'aspetto la fiera passione patriottica del suo tempo e del suo ardente cuore. Più tardi, ottenuta una patria libera e spaziante nell'avvenire e creati i capolavori, egli divenne uno splendido vecchio tarchiato, dalla vaporosa candida barba. L'abito sempre nero, a due petti, le scarpe grosse, il cappellone a cencio a larghe falde gli davano un aspetto da vegeto signore di campagna. Guardandolo si pensava a una quercia annosa e robusta, alla quercia che, nel miracolo del *Falstaff*, aveva ritrovato tutte le sue linfe, tutti i suoi fiori, tutti i suoi uccelli.

Ma un giorno la quercia sentì l'affronto degli anni.

Dettato il *Falstaff* (1893) la Musa tornava a tacere. Nel 1897 l'amata moglie del maestro, morendo, lo aveva lasciato solo. Era triste, sfiduciato, come se non avesse creato nulla. Nell'eremo fiorito o nevoso di Sant'Agata, aspettava a sua volta la grande partenza, trascinando le lunghe ore solitarie. « La povera Peppina non c'è più! » soleva ripetere.

L'estremo male lo colse quasi all'improvviso, per un attacco di paralisi, mentre passava le feste natalizie a Milano, nell'*Hôtel Milan*, assistito dagli intimi. L'agonia fu lunga e dolorosa. Il 27 gennaio 1901, le mani che avevano notato la *Traviata* e il *Falstaff* s'irrigidirono per sempre.

I funerali furono degni d'un re. La salma venne tumulata accanto a quella di Giuseppina Strepponi, nella cripta della *Casa di riposo per musicisti*, da lui creata. In quel tempo il roseo palazzo in stile veneziano che ospita i musici bisognosi, sorgeva in una località di Milano tranquilla e appartata. Ora intorno alla tomba di Verdi imperversa il rombo dei tram e delle automobili. Ma chi si arresta in quel cortile un po' grigio, da chiostro, percepisce negli attimi d'un silenzio quasi sacro il mormorio d'una sinfonia immortale.

CAPITOLO XX

WAGNER E L'ANIMA DEL MONDO

I. – L'AURORA

Proprio nello stesso anno — 1813 — in cui nasceva Giuseppe Verdi, nasceva a Lipsia il riformatore atletico del teatro musicale: Riccardo Wagner.

Conoscete certo la sua gran testa di nobile forma, i suoi occhi d'acciaio, il suo mento a bazza deciso e volontario. È una testa da conquistatore, tutta orgoglio e tutta volontà. Una smisurata potenza di volere e di creare si manifestò in lui fin dall'infanzia fin da quando le sorelle lo chiamarono il « cosacco » per la sua violenza e per il suo coraggio. Le conduceva a bacchetta quelle tre sorelline il ragazzo vivace e risoluto, come avrebbe più tardi dominato con la bacchetta le orchestre e le folle. Un po' turbolento coi fratelli, era invece dolcissimo verso la madre, e l'amò finchè essa visse e a quel cuore caldo di bontà chiese sempre conforto e consiglio.

Il padre di Riccardo era morto quando il piccino aveva sei anni. La mamma si risposò. Il secondo marito, attore e pittore, voleva far del bimbo un artista. Wagner venne su tra gli esempi dei ginnasti da fiera — di cui poteva vedere dalle finestre le baracche e i circhi equestri — e i discorsi del patrigno, tutti di cose teatrali o arti-

stiche, d'attori, di pittori, di versi sublimi, di scenari, di applausi. Nella sua testolina quel mondo di bravure e di successi turbinava come una giostra. Il patrigno morì presto, ma a tempo per rilevare la straordinaria disposizione del fanciullo per la musica. Appena poteva, Riccardo cercava la tastiera. A nove anni cominciò la scuola — stavano a Dresda allora — e addio pianoforte! Ma le sorelline suonavano, e Riccardo stava ad ascoltarle trasognato. Il pezzo che lo incantava di più era l'*ouverture* del *Franco cacciatore*, la grande opera di Weber, compositore che era ancora vivo e che qualche volta, gracile e un po' zoppo, passava davanti alla casa dei Wagner (1).

Fu una bella ispirazione quella che venne un giorno al ripetitore di Riccardo, di dargli qualche lezione di piano, fra un brano di Cornelio Nepote e un sunto di storia. Senza quelle lezioni, forse non avremmo nè il *Tristano* nè l'*Oro del Reno*! Ma incontentabile, il ragazzo che aveva voluto essere ginnasta e pianista, ora che leggeva bene la musica e sapeva far correre a modo le dita sui tasti, voleva essere poeta e abbozzava drammi greci, infilando paroloni. Per conoscere Shakespeare, di cui sentiva dir mirabilia, ebbe la costanza d'imparare l'inglese, e, letti l'*Amleto* e il *Re Lear*, progettò un gran dramma rubato un po' nell'uno, un po' nell'altro, nel quale mori-

(1) Carlo Maria von Weber diede al teatro musicale tedesco la sua prima opera veramente *nazionale*, nel *Franco cacciatore* (1821), che ha per soggetto una cupa leggenda di stregoneria e per sfondo la Germania delle foreste e dei costumi patriarcali. L'*ouverture* celebre riassume l'azione del dramma, alternata d'idillio e di terrore. Nell'*Oberon* Weber evocò con vera malia musicale il mondo shakespeariano delle fate e dei folletti. E' celebre di lui il pezzo per piano *Invito al valzer*, che contiene uno dei primi valzer scritti, e dei più belli. Figlio come Mozart, d'un musico, Weber cominciò anche lui coi tormenti del fanciullo-prodigio. Natura entusiastica e fine, ma dotata d'un fisico esile e malaticcio, morì di fatica e di tisi a quarant'anni.

vano quarantadue personaggi e apparivano non so quanti fantasmi. In quel tempo, Riccardo ebbe un'altra grande rivelazione: la musica orchestrale di Beethoven. Come non completare il drammone alla Shakespeare che stava nascendo, ornandolo d'una musica come quella che Beethoven aveva scritto pel dramma *Egmont* di Goethe? Ma per far ciò, bisognava studiare l'armonia: ed ecco il latino e il greco traditi per la dura scienza dei numeri che diventano suoni. I parenti s'accorsero, dai pessimi voti della scuola, che c'era un imbroglio e assalirono il ragazzo allora sedicenne, con rimproveri e minacce, pel suo bene. Credete proprio che il bene di Wagner sarebbe consistito nel continuare a zappare il latinetto e le dinastie dei Faraoni? Per fortuna i parenti si ravvidero, e gli fecero dar lezioni di musica da un buon maestro.

Era un ragazzo esaltato, facile alle fissazioni, Riccardo. Gli *accordi*, gl'*intervalli*, le *quinte*, di cui gli parlava il suo maestro d'armonia, prendevano per lui l'aspetto di esseri soprannaturali e di strane potenze. Se li sognava di notte! Stava componendo allora un'*ouverture* complicatissima, ritmata da certi rulli di gran cassa che fecero ridere mattamente il pubblico, quando la sinfonia fu eseguita al teatro di Lipsia. E il pubblico avrebbe riso anche di più, se avesse saputo che l'*ouverture* era scritta con tre inchiostri diversi: *rosso* per gli strumenti ad arco, verde per i legni (oboi, flauti, clarini), *nero* per gli ottoni...

Nel febbraio del 1831 il giovane Wagner entrò alla Università di Lipsia per seguire i corsi di estetica e di filosofia. Ma confessa lui stesso, nell'Autobiografia, di aver piuttosto fatto mattane che studi e trascurato anche la musica, finchè non si imbattè in un eccellente uomo, il Weinlig, che lo rimise sul buon sentiero e lo approfondì

nel contrappunto. Inutile dire che Wagner imparava a volo: non solo imparava, ma metteva in pratica, componendo per piano e per orchestra. Beethoven e Weber erano i suoi modelli: e c'è ancora poca originalità davvero nelle prime opere teatrali di Wagner, le *Fate*, tratta dalla fiaba la *Donna serpente* del nostro Gozzi, e il *Divieto d'amore*.

2. – LA DURA LOTTA

Nel 1836, benchè quasi in miseria, Riccardo si sposò a Minna Planer, cantante d'opera. Per vivere, doveva fare il direttore d'orchestra in piccole città. Desiderosi di cercar fortuna, i due coniugi, trovandosi a Riga, s'imbarcarono su un veliero alla volta di Parigi, passando per Londra. Terribili burrasche assalirono la nave: il capitano cercò rifugio in un porto della Norvegia. Impressionato dallo spettacolo del mare furioso, delle cupe rocce del fiordo e dell'asilo sereno trovato in un umile villaggio, Wagner concepì l'idea di musicare la leggenda del *Vascello fantasma*, raccolta sulle bocche dei marinai (1). È una specie di Ebreo errante dei mari, che naviga senza posa su un vascello dalle vele nere e che non può essere liberato dalla maledizione gravante su lui, se non dall'amore d'una donna fedele sino alla morte. Il viaggio continuò, ed ecco Wagner e Minna nel pandemonio di Parigi, che allora era o sembrava la Mecca degli artisti. Se non la miniera dell'oro, Parigi era davvero il primo centro musicale del mondo. Vi trionfavano Meyerbeer, Rossini, Spontini, Auber (2), Donizetti. Ma nessun teatro o editore accolse

(1) Il titolo dell'opera, in tedesco, è l'*Olandese volante*. L'*ouverture* descrive con grande efficacia una burrasca.

(2) Francesco Auber, francese, è celebre ancora per l'opera comica *Fra' Diavolo*, d'una vivacità che mira al brio rossiniano.

le composizioni di Wagner. Il monte di pietà fu la sua risorsa. Ci portò l'orologio, i gioielli e gli abiti di teatro della buona Minna! Era la miseria nera d'un uomo orgoglioso e di genio, su uno sfondo dorato di egoismo e di lusso. Wagner, mentre viveva copiando musica e facendo trascrizioni, terminò in quel gorgo il *Rienzi*, la sua prima grande opera, che ha per sfondo Roma medioevale e per protagonista il dittatore Cola di Rienzi; e cominciò anche a musicare « nella notte e nella miseria » il *Vascello fantasma*. Quelle due opere più tardi ottennero però un grande successo al Teatro Reale di Dresda, e Wagner, che era tornato in Germania dopo tre anni di miseria parigina, fu nominato direttore d'orchestra in quel teatro. Che onore! direte voi: e così diceva Minna, raggiante. Finalmente la vita per Wagner e per lei tornava a sorridere! Ma Wagner si sentirà prigioniero in quella gabbia dorata che è il teatro d'una reggia. Soffrirà nel dirigere opere che non ama, che sente frivole e false. Nel suo cuore, illuminato dalla sofferenza, sorgerà l'ideale d'una musica tutta espressiva e *necessaria*, che non sia una fioritura sensuale di suoni sopra un libretto convenzionale e sciocco, ma il degno commento d'un *dramma*, e che scaturisca dal dramma stesso, creato dal musico. Egli ha sentito quanta artificialità vi sia in molta musica dello stesso grande Rossini, abile incantatore di pubblici; quanta pomposità negli operoni di Meyerbeer (1), quanta

(1) È soprattutto contro le opere di Giacomo Meyerbeer, allora trionfanti, che s'appunta la riforma di Wagner. Meyerbeer, tedesco stabilito a Parigi, era un geniale compositore, ma lusingava troppo il gusto del pubblico scrivendo musica magniloquente e un po' vuota e applicandola a opere spettacolose come *Roberto il Diavolo*, gli *Ugonotti*, il *Profeta* e l'*Africana*, che miravano più che alla bellezza pura, agli applausi e agli incassi. Meyerbeer morì a Parigi nel 1864, celebre quanto Rossini, mentre Wagner, che aveva fino allora lottato con l'incomprensione e con la povertà vedeva appena spuntare, l'alba del suo trionfo.

ARCHIVIO MUSICA BIBLIOTECA

futile civetteria e moda nella musica francese. Come Gluck ha reagito contro gli abusi teatrali del suo tempo, Wagner vuol reagire contro quelli del suo, tornare alla verità e alla poesia, rinnovare il miracolo dei drammi dei Greci e dell'opera di Monteverdi.

Crea in quel tempo i suoi primi capolavori maturi e coscienti: il *Tannhäuser* (leggete *Tannoiser*) e il *Lohengrin*, e lavora ai poemi che saranno la base dei capolavori futuri. Ma nel 1849 scoppia la rivoluzione. Wagner, innovatore nell'anima, ancora tutto febbrile per la lunga sofferenza, vi prende parte attiva. È costretto a fuggire, sfiora la morte, si rifugia a Weimar presso Liszt che diverrà suo fedelissimo amico; poi, esule, si stabilisce a Zurigo. È là che scriverà il grande poema l'*Anello del Nibelungo*, tramato sui miti primordiali della Germania e della Scandinavia. È là che, ospite di Otto Wesendonck, ricco e generoso negoziante in sete, e della sua sposa Matilde, donna d'alto intelletto che lo ammirerà e diverrà sua ispiratrice, comincia la musica dell'*Oro del Reno*, in cui rivive il mondo degli Dei, delle Ondine e dei Nani; è là che compone la *Walkiria* e il *Sigfrido*, travolto da una febbre sovrumana d'ispirazione.

Crea perchè ama. Incomincia il dramma *Tristano e Isolda*, che è il supremo canto dell'amor doloroso. Per mantenere puro il suo amore, fugge a Venezia. La musica straziante del *Tristano*, specchio del suo tormento, nasce nel silenzio divino delle notti sul Canal Grande. Solo col suo pianoforte — il *cigno nero* — nelle vaste sale del palazzo Giustiniani, compone e sogna; s'affaccia al verone e sente salire nella tenebra il fremito delle acque e il canto dei barcaiuoli. Una sera le onde del Canale gli mormorano una nenia, un invito di morte. Non cede:

vuol trionfare nella vita e nell'arte! Il *Tannhäuser* e il *Lohengrin* sono già stati applauditi in diversi teatri della Germania. Vedranno i Tedeschi qual miracolo sia il *Tristano*, nato nell'angoscia e nel desiderio di morire, filtrato di magie italiane nel silenzio sacro di Venezia!

* * *

Ma per trionfare, ci voleva un grande successo a Parigi. Wagner andò a cercarvi gli applausi al suo *Tannhäuser*, non perchè avesse dubbi sulla bontà di quell'opera, ma per ottenere dal mondo attenzione e interesse pei capolavori che meditava o stava creando. Invece degli applausi, raccolse all'Opéra, la sera del 13 marzo 1861, una salva di fischi, atta a provare che nei palchi dorati possono far mostra di sè anche spiriti volgarissimi e che i guanti bianchi non sono un'insegna sicura d'intelligenza e di gentilezza. Abituata a tutt'altra musica, la *crema* parigina mostrò di non capir nulla d'un'opera pensosa e profonda, che aveva però il torto di non contenere nè cabalette nè valzer. L'opera era costata centosessantaquattro prove! Le chiavi e i fischietti dei bellimbusti d'un circolo di corse di cavalli fecero crollare le speranze d'un Wagner. Fu quello l'inizio del secondo periodo cupo della sua vita di lotta. Aveva perduto ogni desiderio di vivere e di creare. Viaggiava, dirigeva concerti: ma soffriva. Impossibile rappresentare il *Tristano*, giudicato stravagante, difficile, mostruoso!

Nel momento della più nera disperazione — 1864 — mentre Wagner, perseguitato dai creditori, sull'orlo del suicidio, si trovava in un albergo a Stoccarda, squilla un campanello. È un biglietto da visita che dev'esser conse-

gnato subito a *Herr Wagner*. Riccardo legge. Il segretario di S. M. Luigi II, re di Baviera! Venga avanti! Forse è la provvidenza che giunge. Infatti quel dignitario aveva cercato invano Wagner a Vienna e lo stava rincorrendo per dargli una lettera, una fotografia e un anello con brillante, da parte del Re. Era l'invito di Luigi II a Wagner di recarsi a Monaco. Quel re di fiaba, bello, giovane e geniale — predestinato, ahimè! alla follia — gli scriveva di aver attinto le sue gioie più intense alla musica del *Lohengrin* e del *Tannhäuser*. Voleva aiutarlo, salvarlo, dargli modo di creare tranquillo e con fiducia i suoi capolavori, e compensarlo di tante delusioni, di tante aride lotte! Lo attendeva! Wagner, commosso da quel fulmine benigno, cadde su una poltrona singhiozzando. Era la sua vita nuova che incominciava.

3. – IL TEMPIO SULLA COLLINA

Per rendere possibile la rappresentazione di opere colossali e ardue come il *Tristano*, l'*Anello del Nibelungo* e i *Maestri cantori*, create o progettate, ci voleva un mago o un principe. Wagner aveva trovato il principe. La nebbia dileguava: pagati i debiti, un teatro, un'orchestra, un re a sua disposizione! Nel 1865, a Monaco, capitale artistica della Germania, il meraviglioso *Tristano* veniva rappresentato con successo. Ma Wagner aveva infiniti nemici che accusavano la sua musica di oscurità e di pesantezza, e infiniti altri che lo odiavano come favorito del re e accusavano Luigi II di pazza prodigalità con quell'avventuriero: così chiamavano il maestro. L'ambiente si faceva difficile e Wagner, glorioso ma perseguitato, fu costretto a lasciare Monaco, con vivo dolore del re. Intanto era morta

Minna, e Wagner si cercò un nuovo asilo per creare. Prescelse una casa bianca nel verde dei meli e dei pioppi, solitaria su una lingua di terra che si spinge avanti nel ceruleo lago dei Quattro Cantoni: Tribschen, vicino a Lucerna. In quel romitaggio divino, fra le acque, le nubi e i monti, creò la meraviglia dei *Maestri cantori di Norimberga*, immenso quadro della vita e dell'arte popolare tedesca del Cinquecento; e portò a compimento l'*Anello del Nibelungo*, il poema del suo cuore, evocando alla vita immortale dell'arte le figure della possente e barbarica mitologia nordica, Wotan, Brunilde, Sigfrido, le Walkirie, le Figlie del Reno, i mostri, i nani battitori d'oro, le cupe Norne...

Nel 1868 i *Maestri cantori* riportavano a Monaco il primo trionfo. Tre anni dopo, l'artista sposava Cosima Liszt, figlia del mago del pianoforte, donna nobile e ardente che si votò al trionfo del marito. In quell'anno, nella casa luminosa di Tribschen si sentì vagire un bambino: era nato il piccolo Sigfrido. Per festeggiare l'evento e la mamma, Wagner scrisse per piccola orchestra, l'*Idillio di Sigfrido*, la più tenera ed eroica ninnananna che sia mai stata dedicata a un bambino. E per abbellire il dono con una sorpresa, fece nascondere un'orchestra tutta d'amici nella scala. Cosima — era la mattina di Natale — si svegliò a quei suoni di sogno.

Intanto veniva maturando nella mente oceanica di Wagner il progetto d'un gran *teatro-tempio* per la rappresentazione periodica delle sue opere: un teatro che fosse sacro alla musica, non già alla mondanità, che offrisse all'arte lo sfondo di silenzio religioso e di penombra favorevoli di cui i suoi drammi solenni avevano bisogno. La città prescelta fu Bayreuth (leggete *Bairoit*), nell'Alta

Franconia, circondata da colline solitarie e verdeggianti. Riccardo e Cosima si stabilirono colà. La prima pietra del teatro fu collocata il giorno della Pentecoste del 1872. Wagner si fece costruire una villa: *Wahnfried* (leggete *Vanfrid*), che vuol dir pace dello spirito. Enormi difficoltà ostacolarono l'impresa del teatro. Le sottoscrizioni fallivano, i fondi erano sempre esausti, lo spettro del fallimento si levava all'orizzonte. Ma, per l'enorme sforzo di fede, d'orgoglio e d'amore, condiviso da Cosima e dagli amici di Wagner, il teatro ideale sorse alto sulla collina, come Wagner l'aveva pensato: nudo e semplice nella struttura, ma perfetto acusticamente, con l'orchestra invisibile, d'onde i suoni si diffondono come da un abisso misterioso, con la disposizione a semicerchio per gli spettatori, che dà ad ognuno l'illusione d'esser solo dinnanzi al dramma.

L'opera monumentale che inaugurò il teatro nell'agosto del 1876 e che segnò il maggior trionfo di Wagner, fu l'*Anello del Nibelungo*, che, per esser diviso in un prologo e tre drammi — l'*Oro del Reno*, la *Walkiria*, il *Sigfrido* e il *Crepuscolo degli Dei* — si dà in quattro serate ed è intitolato *Tetralogia*. Alle prove, nel teatro vuoto, assisteva Luigi II, che tanto amava ascoltare la musica del suo amico nell'ombra fitta d'una sala deserta. Alle rappresentazioni assisteva l'imperatore Guglielmo I, consacrando il trionfo dell'artista gigante che, come l'eroe Sigfrido, tutto aveva sperato e nulla temuto.

* * *

Wagner, ormai più che sessantenne, era gioioso ma affranto. Per riposare gli occorreva il sole d'Italia, quel sole che aveva imbevuta d'oro la musica dolorosa del

Tristano. Eccolo dunque a Sorrento, con Cosima, avvolto da quel filtro di luce e di profumo. Poi torna a Bayreuth, per difendere l'impresa del suo teatro nuovamente in pericolo: ma per raggiungere la Germania, indugia festeggiato a Roma, a Firenze, a Bologna. Nelle brume di Bayreuth incomincia il dramma sacro *Parsifal:* ma la nostalgia dell'Italia lo riprende: è così grigio il cielo della Franconia! Ripassa le Alpi, vive giorni sereni ad Amalfi, a Ravello, a Siena, a Palermo, a Catania. Nel 1882 rivede Bayreuth e vi prepara e vi presenzia la prima rappresentazione del *Parsifal*. Per riposare non c'è che Venezia! Eccolo di ritorno nella città cerulea e sonora come una conchiglia. Visita il superbo Palazzo Vendramin-Calergi sul Canal Grande, dimora degna solo d'un principe o d'un genio, e ci si stabilisce con Cosima, Sigfrido e i familiari. « Qui vorrei morire! » aveva detto visitando quelle sale: e le sue parole erano state udite dall'infinito.

Malato di cuore, viveva nella dolcezza familiare e nel sorriso di Venezia, riverito da tutti, popolare quasi quanto Verdi. Tutti conoscevano il vecchio signore dal pastrano grigio e dalla gran testa coperta d'un cappello nero, che spesso andava in gondola con una snella signora bionda, e con alcune fresche giovinette — le figlie — o che portava un ragazzino — Sigfrido — a prendere il gelato in Piazza San Marco o sedeva con lui sotto il portale della Basilica, nell'iridescenza dei marmi e nel frullo dei colombi (1).

Il 13 febbraio 1883, a settant'anni, il possente creatore, il fucinatore di fulmini soccombeva quasi all'improvviso per la rottura d'una vena del cuore, nelle braccia di

(1) Sigfrido Wagner fu poi uno dei migliori direttori delle rappresentazioni wagneriane di Bayreuth. Morì nel 1930.

Cosima. La sua sposa, quando il feretro fu pronto per l'ultimo viaggio, ebbe un gesto d'una commovente bellezza: tagliò i suoi meravigliosi capelli biondi e li mise sul petto dell'Eroe.

Riccardo Wagner è sepolto a Bayreuth, nel parco della villa di Wahnfried, *pace dello spirito*. Dal 1930 gli dorme accanto Cosima, che tanto gli sopravvisse, che ricreò le feste musicali di Bayreuth, sospese dalla guerra, e che fu degna compagna al Genio nella lotta e nell'amore.

4. – LE FATICHE DEL CICLÒPE

Nessun artista, meno Michelangelo e Beethoven, ha osato concepire sogni di bellezza più audaci e grandiosi di quelli di Wagner. Il teatro, secondo lui, non ha ad essere un'arte di puro diletto, un passatempo raffinato: dev'essere una religione, una rivelazione, deve contenere una filosofia, esprimere idee grandi, sviscerare l'anima misteriosa del mondo. Al teatro tutte le arti devono cooperare: la poesia, la pittura, la scultura, l'architettura — espresse nel gesto dei personaggi e nello scenario — e soprattutto la *musica*, sottomessa alla poesia e al dramma, di cui ha la missione d'intensificare l'effetto, non già di deviarlo verso frivoli ornamenti canori. Il musico deve esser anche il poeta, deve creare i versi come crea le note. Al fuoco gli stolidi *libretti* altrui, che genii veri, come Mozart, Rossini, Weber e Verdi, si sono rassegnati a musicare! Wagner creerà i suoi poemi e poi li rivestirà di note. Anche nei soggetti tutto è da mutare. Invece delle solite storie convenzionali d'amore o degli intrecci storici macchinosi e spettacolosi, egli prenderà ad argomento le grandiose leggende della mitologia nor-

dica, tragiche e ingenue, strane e pittoresche, piene di significati nascosti, o i romanzi cavallereschi imbevuti di poesia e di misticismo. E abolirà i netti pezzi d'assieme e le *arie* sfoggiate, dando alla musica un'andatura di melodia parlata, interrotta da eruzioni sinfoniche. E costellerà quella musica di *temi conduttori*, cioè di motivi brevi, precisi, pittoreschi, che cennano a cose, a personaggi, a idee dell'azione — il tema della *Spada*, dell'*Anello*, di *Wotan*, della *Redenzione* — di temi che spesso descrivono mirabilmente cose descrivibili — il tema del *Walhalla* (la reggia di Wotan), della *Fucina*, del *Fuoco*, del *Drago* — che tornano, s'intrecciano, fervono ramificati e variati con stupenda potenza di fantasia. E Wagner toglierà al canto il suo primato tirannico e lo sottoporrà alla voce dell'orchestra, come l'uomo è sottomesso alla natura.

Immaginate che effetto potessero fare un programma simile e le opere che ne derivano, nascendo dalla logica ferrea del cervello di Wagner, sul pubblico di sessant'anni fa, sitibondo di bel canto, desideroso di divertirsi, tutt'al più di commuoversi a teatro, non già di pensare! Dèspota senza pietà, Wagner imponeva drammi immensi di dimensione, profondi di pensiero, folti di musica sublime, a un pubblico che cercava belle fiorite di canto, che voleva applaudire l'acuto d'un tenore e portarsi a casa due o tre motivetti, come confetti dopo un ballo! Si capisce dunque che gli gridassero la croce addosso, che trovassero la sua musica un sonnifero irritante, un fragore senza senso. Stupisce molto di più che vi siano ancora persone oggi altrettanto cieche, mentre i teatri e la *radio* imbevono continuamente la terra di melodie wagneriane.

Mi ci vorrebbe un libro e un'orchestra, per spiegarvi tutta la grandezza di Wagner, per esprimervi la poesia e

il terrore, la delizia e lo spasimo che sgorgano dal bàratro della sua orchestra invisibile: orchestra iridescente di violini, gemebonda di violoncelli, crepitante d'arpe, irruente e barbara di tube e di ottoni. E poi dovrei dirvi compiutamente di Wagner formidabile *musico della natura*, descrittore magico della burrasca e della tempesta, del mormorìo della selva, del saltellare o del divampar delle fiamme, dello scorrere maestoso del fiume o della profondità azzurra dei suoi gorghi, del chiaror di luna sulle torri gotiche di Norimberga, dell'arcobaleno, dell'orrore notturno nella selva, del prato fiorito ai soffi incantati del Venerdì Santo...

E poi dovrei dirvi di Wagner poeta drammatico, creatore d'uomini come Eschilo e Shakespeare: dal pio Tannhäuser, diviso tra il peccato e il pentimento, a Tristano, cavaliere senza macchia, condotto al tradimento e alla morte dalla passione d'amore; da Sigfrido, lo splendido adolescente biondo che ignora la paura, uccide draghi e conquista regni, a Parsifal, l'innocente, il *folle in Dio*. Ma il libro diverrebbe grosso, tanto più che dovrei aggiungervi una smilza appendice su qualche difetto del maestro: le lungaggini, le ripetizioni, la lentezza dell'azione, la complicazione molto tedesca di certi simboli, ecc.: perchè, sappiatelo, come tutte le montagne, Wagner ha le sue zone grige, aride. Però, simile alla natura, egli non pecca mai per difetto.

* * *

L'opera maggiore di Wagner è la *Tetralogia*, l'*Anello del Nibelungo*, impostata sull'idea centrale che il possesso dell'oro, cioè della ricchezza, determinando la rinuncia

all'amore, provoca la rovina di tutto. Gli Dei stessi, per la cupidigia di quell'oro, si riducono all'annientamento. L'*Oro del Reno*, prologo all'immenso poema, ci presenta le Figlie del Reno, gioiose sirene nuotanti nelle profondità azzurre, intorno a una pepita d'oro, che esse, innocenti ammirano pel suo brillìo, ma non desiderano. Un odioso cupido nano, Alberico, rapisce quell'oro. Wotan, il padre degli Dei, se ne impadronisce a sua volta per costruirsi la splendida reggia del Walhalla, dai ponti d'arcobaleno. Ovunque quell'oro passi, imperversa la sciagura. Dei e uomini, giganti e nani si battono e s'infangano per quel possesso. Due figure stupende per purità dominano nel poema smisurato: Brunilde, la generosa Walkiria figlia di Wotan, e Sigfrido, il giovane eroe. Per aver disubbidito al padre in un impeto di pietà, Brunilde è condannata da Wotan a dormire in un cerchio di fiamme finchè un Eroe senza paura non la risvegli. Educato in una fucina nella selva, dal deforme nano Mime, Sigfrido si martella la spada magica, uccide con essa un orrido Drago, comprende per virtù magica il linguaggio dell'uccellino nella foresta. « C'è una bella donna che dorme nel fuoco sulla collina! » dice quel cinguettìo. Sigfrido, che tutto spera e nulla teme, non indugia, supera la siepe di fuoco, sveglia Brunilde, l'ama, la fa sua sposa. Nel *Crepuscolo degli Dei*, l'ultima delle quattro *giornate* della *Tetralogia* e la più tragica, l'eroe Sigfrido è ucciso a tradimento a caccia da Hagen, fosco figlio del nano Alberico. Una marcia funebre gigantesca ne accompagna i funerali e sembra preannunciare il crollo degli Dei. La fedele Brunilde si getta sul rogo di Sigfrido. La reggia degli Dei sprofonda. L'oro del Reno torna alle gioiose Ondine. Così finisce il

mondo degli Dei e degli Eroi e comincia quello dei piccoli uomini.

Il *Tannhäuser*, di cui è celeberrima l'*ouverture*, ha per soggetto una gara di cantori tenutasi nel medioevo in un castello della Germania. Nel *Lohengrin*, — traboccante di melodia come un'opera italiana e preceduto da un preludio celestiale — Wagner ha celebrato con una musica eterea o solenne la fugace apparizione sulla terra d'un cavaliere eletto dal Cielo, che viene dai regni dell'azzurro a portare giustizia. Nel dramma medioevale *Tristano e Isolda* ha elevato un monumento immortale alla passione dolorosa d'amore, che non può trovar pace se non nella « sacra notte della morte ». Tristano e Isolda bevono un filtro magico che li avvince per sempre, che fa loro dimenticare i doveri più sacri e che li spinge nel nulla, fra turbini di musiche paradisiache.

Nei *Maestri cantori*, il grande artista ha celebrato il genio popolare tedesco, facendoci assistere a una gara musicale di *maestri cantori* (1) sullo sfondo pittoresco e suggestivo della vecchia Norimberga; ha contrapposto in scene comicissime l'arte vecchia alla nuova, il genio vero del cavaliere Walter alla pedanteria presuntuosa e maligna di Beckmesser; e ha fatto grandeggiare la figura generosa e saggia di Hans Sachs, il poeta calzolaio. V'è in quella stupenda commedia musicale — affine in molte cose al *Falstaff* del nostro Verdi — un episodio proprio per voi: una baruffa di popolo nelle vie illuminate dalla luna, che fa sèguito a una sgangherata serenataccia dell'odioso

(1) I *Maestri cantori* che fiorirono nelle città tedesche nel '500 erano associazioni di artigiani dilettanti di musica. Facevano gare di canto e d'improvvisazione. S'erano create norme tutte pedanteria che tarpavano le ali a chi fra loro avesse genio. Il più intelligente di tutti — un vero poeta — fu il calzolaio di Norimberga Hans Sachs.

Beckmesser sul liuto. Come volano le bastonate e i pugni! La musica sembra commentare il bailamme con un crepitìo omerico di risa.

Tanto i *Maestri cantori* sono vivaci e coloriti di pensoso umorismo, altrettanto il *Parsifal*, l'ultima creazione di Wagner, è solenne e mistico. Un popolo di cavalieri santi e di eremiti si aggira in un tempio eccelso sulle falde della montagna inesplorabile di Monsalvato, intorno al Graal, la coppa che servì a Gesù nell'ultima Cena e nella quale fu poi raccolto il sangue che colò dal suo petto. Le armonie maestose o eteree o straziantemente dolci e stanche evocano i pii pensieri dell'anima cristiana, i pensieri di Wagner vicino alla morte e all'immortalità.

5. – L'UOMO DALLO SGUARDO D'ACCIAIO

Il creatore del *Sigfrido* e dei *Maestri cantori* era un uomo piccolo, robusto, nervoso, agitato. La sua testa aveva singolari globosità ma l'aspetto nobile e potente. I lunghi lisci capelli pettinati all'indietro, le basette prolungate come una collana di barba sotto il mento, la bocca a taglio di coltello, gli occhi d'acciaio, la bazza altèra e volontaria la rendevano caratteristica come una testa di medaglia. A cinquantasei anni era capace d'arrampicarsi sulla cima d'un abete, riusciva a scalare la facciata d'una casa fino al primo piano, attaccandosi agli sporti: pensate, Wagner che si diverte a far l'uomo-mosca! Titano in tutto: nella forza, nell'orgoglio, nella volontà, nel genio, nel capriccio.

La sua conversazione era spiritosa, briosa, piena d'imprevisto e di scherzi. Declamava a meraviglia, cantava con

slancio; alle prove spesso insegnava ai cantanti il gesto, la posa, l'espressione. Come tutti i grandi, eccelleva in più cose: poeta oltre che musico (i suoi poemi — non libretti, ve'! — sono bellissimi anche senza la musica), filosofo, scrittore, critico.

La creazione per lui aveva due fasi: la prima, tutta interiore, lunga, pensosa; la seconda metodica, sicura, come se camminasse su una strada già perfetta. Viveva per mesi e mesi perduto nella sua creazione, non distratto da nulla. I suoi autografi musicali sono meravigliosi di nettezza: punte cancellature e calligrafia impeccabile. Per comporre non si serviva quasi mai del piano, indispensabile a molti maestri per la prima stesura. Nulla v'ha nella sua arte d'incerto, d'incompleto. È uno splendore di pietra dura, tanto più mirabile se si pensa alla mole e alla complicazione della sua arte.

Non credete però che appartenesse ai semplici, Riccardo Wagner, che lo si possa accostare a un Bach, a un Mozart, a un Beethoven, a uno Schubert, a un Verdi, paghi, per comporre, d'una camera dove non ci piova, d'una tavola e d'una penna che non faccia la gocciola! Wagner era un raffinato, non poteva nè vivere nè scrivere se non in un'atmosfera d'eleganza e di lusso. Si circondava di bei mobili, di tendaggi, di magnifiche tappezzerie scarlatte e oro. Indossava cappe e berretti di velluto. A Vienna, nel '63, in tempi cattivi, aveva nella guardaroba ventiquattro vesti da camera di seta! La sua stanza da lavoro doveva esser profumata con le essenze più delicate: ireos o rosa del Bengala. Per mettersi a suo agio, non badava a spese. « Il mondo mi deve ciò di cui ho bisogno », diceva: teoria pericolosa. Gli editori e gli impresari erano restii e tardi a pagare. Supplivano perciò

i prestiti o la bontà degli amici. Quante volte lo aiutò il generoso Liszt!

A queste esigenze un po' eccentriche d'artista c'è da aggiungerne una, molto naturale e simpatica. Adorava i cani: prima il fido Pohl, poi il gran danese Russ, che sarà sepolto nel giardino di Wahnfried, non discosto dalla tomba del suo padrone. La pietà per le bestie era così viva in Wagner che finì col darsi al regime vegetariano.

La simpatia per le bestie non escludeva però, nell'artista che aveva esplorata l'anima profonda del mondo e vi aveva trovato il dolore, la compassione per gli uomini. Come tutti coloro che hanno sofferto con piena coscienza della virtù rivelatrice del dolore, egli ardeva di pietà per il male della terra. A Parigi, nel primo soggiorno tragico, mentre moriva di fame, si portava a casa sconosciuti famelici, coi quali divideva la misera razione, e ospitava e curava cani randagi. Quarant'anni dopo, ad Acireale, glorioso e ricco, volle udir recitare un povero attore da strada e se lo fece venire all'albergo. Quando si trattò di compensarlo, invece delle cinquanta lire pattuite, gliene diede cinquecento. Il suo futuro genero, conte Gravina, si meravigliò di tanta generosità: ma Wagner sorrise e gli rispose:

— Sotto l'infarinatura e i lazzi, m'accorgo bene che questo povero diavolo è affamato. Me ne intendo, io che ho sofferto la fame!

CAPITOLO XXI

LISZT E IL PIANOFORTE INCANTATO

Anche il pianoforte ebbe il suo Paganini: Franz Liszt. Vero fulmine di guerra, ignaro del senso della parola *difficoltà*, inebriato dal suo dono d'affascinatore di pubblici: e ve lo dico subito, pieno di genio, ma assai vanaglorioso. Wagner, che lo amava, dice che « della celebrità si faceva un giuoco da bambini ». Altri han detto che viveva come se fosse immortale: a testa alta, sdegnoso d'ogni interesse volgare; generoso, cavalleresco, sprezzante quando occorreva. Due o tre aneddoti ve lo dipingono tutto intero. Durante un suo concerto, lo zar Nicola I si mise a parlare ad alta voce. Liszt smette di suonare. Lo Zar chiede il perchè di quella pausa. « Quando l'Imperatore parla, tutti debbono tacere », risponde il concertista inchinandosi.

Una volta, al Conservatorio di Parigi, l'orchestra aveva eseguito la *Sinfonia pastorale* di Beethoven. Liszt ha il coraggio di sedere al piano e di rieseguirla da solo, scatenando dallo strumento sonorità che quasi uguagliano quelle dell'orchestra. Dapprima il pubblico protestò contro il temerario: poi gli applausi salirono alle stelle.

Un'altra volta — è il musico Saint-Saëns che lo narra — « stanco della docilità del pubblico, quella spe-
« cie di leone sempre pronto a divorare chi l'affronta ma

« che a Liszt lambiva i piedi, aveva voluto irritarlo e s'era « dato il lusso d'arrivare in ritardo al concerto, di visitare « nel loro palco signore di sua conoscenza, chiacchierando « e ridendo con esse finchè il leone si mise a brontolare e « a ruggire; e s'era finalmente seduto al piano davanti al « leone furioso. Ma tutto il furore sbollì subito, e non si « sentirono più che ruggiti di piacere. »

Tale era Liszt in pubblico, viziato dal proprio genio e dalle carezze delle folle, dei re, del mondo dorato. Chi lo conosceva da vicino sapeva quant'egli fosse buono, signorile, prodigo d'aiuti, conscio dell'altissima missione morale dell'arte.

Brillava nel cielo una cometa quando egli nacque in un villaggio dell'Ungheria, Raiding, nel 1811. Quel presagio luminoso non mentì. Era nato un artista senza pari. E siccome la natura lo voleva musico, l'aveva fatto nascere in una terra dove tutto il popolo è musicista, dove i contadini danzano al suono giulivo dei violini e del *zimbalon* (1), la terra delle *czardas* (2) e delle orchestrine di *tzigani;* e, per di più, l'aveva fatto nascere da un padre buon pianista. I primi balbettii sulla tastiera li fece a sei anni. A dieci fu messo allo studio, a Vienna, sotto lo Czerny, insegnante prezioso che coi suoi esercizi ha plasmato e plasmerà tante piccole mani deboli e restie. Ardeva di vedere Beethoven! Che sole, per lui, quel nome! E lo vide infatti: una di quelle fortune che possono portar solo le comete buone. Era già un *virtuoso*, benchè ancora ragazzo, e dette un gran concerto di piano. Beethoven — che onore! — sedeva tra gli spettatori! Il vecchio re

(1) È uno strumento a corde che si suona con due martelletti di legno.

(2) La *czarda* (leggi *ciarda*) è un'animata musica di danza popolare ungherese che prende il suo nome da *czarda*, osteria.

dei suoni si slancia sulla pedana, prende il fanciullo e lo bacia in fronte. Un secondo battesimo di luce.

Nello stesso anno — 1823 — padre e figlio vanno a Parigi. Franz voleva entrare al Conservatorio, ma ne fu escluso da certe complicazioni burocratiche. Decise quindi di formarsi da sè, benchè fosse gracile e malaticcio, e vi riuscì tanto bene che divenne in breve, l'ho già detto, il Paganini del pianoforte. Una metà della sua vita artistica sarà una serie di *tournées* trionfali, per tutta l'Europa, finchè, stanco di tanti allori, a trentasette anni, lascerà la carriera del concertista per dedicarsi alla direzione dell'orchestra nel teatro di Weimar e alla grande composizione. Per Liszt pianista si ripetevano le scene di fanatismo dei concerti di Paganini. Quando apparivano la sua gran chioma romantica, il suo naso imperatorio, il suo viso sbarbato, inciso, costellato di qualche porro, il pubblico si sentiva stregato. Le dame si disputavano i suoi guanti, abbandonati sulla tastiera, o gli rapivano il sigaro incominciato, o versavano il fondiglio della sua tazza di tè in un flaconcino tenuto pronto nel manicotto. In verità, il concertista era miracoloso, ma l'artista era più alto ancora. Egli non solo eseguiva la propria ardua musica con una potenza diabolica e improvvisava con inesauribile fantasia variazioni su melodie di opere famose, ma era anche un interprete divino dei capolavori classici, un perfetto *rivelatore* di Bach, di Beethoven, di Schumann e del suo amico e competitore Chopin.

Il suo grande amico però fu Riccardo Wagner. Per Wagner, genio di cui sentiva la smisurata grandezza, egli fu più che un fratello: lo salvò dalla prigionia e forse dalla morte, dopo la rivoluzione del '49; lo sovvenne sempre di denaro e d'amorosi consigli; gli donò perfino dei temi

musicali, convinto che un Wagner ne farebbe un uso più utile al mondo. La generosità di Liszt era proverbiale. Tutte le lezioni di piano ai suoi allievi — alcuni dei quali divennero celebri — le impartiva gratis. Garantì, elargendo una somma cospicua, l'erezione del monumento a Beethoven in Bonn. Per i poveri teneva sempre pronto denaro sul caminetto.

Spirito ardente, romantico, mondano e mistico insieme, dopo una vita di trionfi, di viaggi e d'avventure, si fece prete. Visse ancora vent'anni, componendo e pregando. Adoratore dell'Italia, che aveva visitata in gioventù, cantando in ispirate musiche per piano le emozioni provate davanti al lago di Como, a Venezia, a Napoli, o davanti allo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello e alla statua di Michelangelo detta il *Pensieroso* (1), trascorse alcuni anni della sua gloriosa vecchiaia nello splendore di Roma, A Villa d'Este, nello stupendo scenario di cipressi, di cascate e di fontane, compose musiche piene di fervore cristiano. A Roma tutti conoscevano e veneravano il bel vecchio prete, magro ma aitante, dal profilo d'aquila e dalla zazzera bianchissima, come di vetro filato.

L'abate Liszt morì nel 1886 a Bayreuth, ove si era recato per assistere al trionfo del *Tristano*, il capolavoro del suo grande amico da poco scomparso.

* * *

Come compositore, Liszt ha due volti. In uno si presenta come il formidabile pianista, l'ercole e l'acrobata della tastiera. Il piano diventa un'orchestra un po' tzigana,

(1) Musicò anche tre sonetti del Petrarca, compose una sinfonia intitolata *Dante* e descrisse in pezzi per piano il mormorio dei cipressi e i giuochi d'acqua della Villa d'Este a Tivoli.

È un finimondo d'ottave, di scale fulminee, d'arpeggi, di tuoni e di sussurri, di gemiti melodiosi e d'impeti marziali. Chi non conosce le sue *Rapsodie ungheresi*? Sono pagine di bellezza e di bravura, che utilizzano con signorilità i ritmi di danza della *pusta* — la prateria magiara — alternati di solennità, di malinconia e di veemenza gioiosa. Ma per conoscere a fondo Liszt compositore per piano, bisogna sentire i suoi *Studi*, che traggono raggi e scintille dalle supreme difficoltà della tastiera, o le due *Leggende*, in cui egli descrive con fulgida tavolozza la predica di S. Francesco d'Assisi agli uccelli e il miracolo di S. Francesco da Paola che cammina sul mare.

Questi due pezzi descrittivi, ingegnosi e brillanti al possibile, ci guidano al secondo aspetto di Liszt: al Liszt compositore per orchestra, creatore, si può dire, del *poema sinfonico*. Si tratta d'un tipo di musica per grande orchestra, in un tempo solo, che svolge coi puri colori musicali un *programma*, un tema letterario o filosofico. I precursori di questo genere sono Beethoven — ricordate il programma della sua *Sinfonia pastorale*? — Mendelssohn, che nell'*ouverture* da concerto le *Grotte di Fingal* ha descritto con tanta poesia i giuochi delle onde marine in una caverna basaltica della Scozia; e specialmente Berlioz, l'autore della *Sinfonia fantastica*. Ettore Berlioz, di cui vorrei dirvi a lungo (1), nei cinque tempi di quella strana

(1) Il francese Ettore Berlioz (1803-1869) è il prototipo dell'artista romantico: natura esaltata, morbosa, fatta per tormentarsi e per tormentare. Era magro, angoloso, biondo, con gli occhi azzurri, con una vera criniera di capelli e un naso a becco d'uccello da preda. Lottò per imporre una musica originale, strana, appassionata, piena di colore, che al suo tempo poteva passare per una musica demente. Ebbe spaventevoli anni di miseria. Visitò l'Italia con incanto e descrisse per grande orchestra le sue impressioni e i suoi sogni su quella terra. Sono celebri di lui l'oratorio profano, oggi ridotto a opera, la *Dannazione di Faust*, e l'oratorio mistico l'*Infanzia di Cristo*, d'una soavità pastorale deliziosa. Nella *Dannazione di Faust*, successione grandiosa di quadri patetici o truculenti,

sinfonia espresse, come in un quadro musicale, le fasi d'un sogno d'un artista. Vede una donna, se ne innamora, la ritrova in un ballo, pensa a lei con tristezza davanti a un paesaggio, nell'ora del tramonto; tradito, s'avvelena con l'oppio, sogna d'aver ucciso la fanciulla, d'esser condannato a morte e d'assistere alla tregenda delle streghe. Immaginate il lavorìo e gli effetti dell'orchestra per descrivere tante cose! Da Berlioz soprattutto Liszt prende l'idea del poema sinfonico, e compone in quella forma *Ciò che s'ode sulla montagna*, il *Tasso*, i *Preludi*, il *Mazeppa*, l'*Orfeo*, ecc., descrivendo i brusii della montagna, narrando le sventure del Tasso, colorendo musicalmente i gridi di rivolta dell'umanità oppressa, la battaglia degli Unni, la galoppata selvaggia del cavallo di Mazeppa... Musica spesso artificiale ed enfatica quella di Liszt, ma talvolta piena d'interesse per i vivi colori, per i ritmi strani ed espressivi. Ai suoi tempi non piacque, perchè troppo nuova: oggi ci sembra superata. Liszt fu comunque un innovatore audace e diede impulso all'evolversi della musica dalla quadratura classica alla libertà moderna. E poi, non dimentichiamo ch'egli ha composto bellissima musica sacra e il mistico oratorio di *Santa Elisabetta*.

* * *

Sull'esempio di Liszt infiniti compositori scrissero poemi sinfonici, cioè musica a programma. Vi ricorderò

Berlioz profonde i tesori d'una strumentazione nuova, magnifica. Chi non conosce la sua *Marcia ungherese*, la *Danza dei Silfi* e il *Minuetto dei folletti*? Di analoga iridescente bellezza è lo *Scherzo della Fata Mab*, compreso fra le musiche di quella specie di poema sinfonico con soli e coro che rivive il dramma *Giulietta e Romeo* di Shakespeare. Scrisse anche una grandiosa opera teatrale: i *Troiani*. In Francia fu mal compreso e viaggiò infatic bile, trovando applausi e gloria in Germania e in Russia. È uno dei pochi che abbiano saputo distruggere le regole vecchie per imporre quelle del loro genio.

fra i più eminenti il belga Cesare Franck (1), i francesi Camillo Saint-Saëns, autore del *Carnevale degli animali* e della *Danza màcabra*, in cui descrive con un ritmo fra gaio e funebre la leggendaria ridda notturna degli scheletri, e Paolo Dukas, che nell'*Allievo stregone* evoca con brillanti colori orchestrali la tregenda degli Spiriti dell'acqua, accaniti a inondare una torre; il boemo Federico Smètana, cantore della terra e del popolo ceco nel vasto poema sinfonico la *Mia patria*, e il finlandese Giovanni Sibelius.

Ma la vera incarnazione del poema sinfonico è un tedesco: il vivente Riccardo Strauss, uno dei più potenti sinfonisti e operisti moderni. Egli ha descritto con la sua orchestra colossale, nel *Till Eulenspiegel*, i tiri burloni d'un eroe-monello, popolare nella Germania del Cinquecento; nella *Vita d'eroe* le tempestose lotte d'un uomo sovrano; nella *Sinfonia delle Alpi* le peripezie d'un'ascensione e l'ebbrezza d'un'aurora fra i ghiacciai. Per darvi un'idea d'uno dei suoi poemi sinfonici, vi descrivo la *Sinfonia domestica*. È una vera pittura della vita familiare tedesca, un po' massiccia, un po' gonfia di mangime e di birra. Vi domina, tra babbo e mamma, la figura d'un bambino, rappresentato da un tema molto dolce e innocente dell'*oboe d'amore* e del flauto. L'orchestra di Strauss, che sa diventare scrosciante come il mare e mormorante come la brezza, dipinge la culla del bambino, fa sentire i suoi strilli, il suo cianciugliare. Ecco che il pupo piange forte forte. Papà accorre col suo passo un po' pesante. Le zie e gli zii fanno cerchio alla culla. Esclamano le une,

(1) La figura di Cesare Franck, morto nel 1890, è una delle più nobili della storia della musica. Visse a Parigi nell'oscurità, laborioso e povero, facendo l'organista e il professore d'organo. Solo dopo la sua morte si comprese che compositore originale e profondo egli fosse. La sua anima era fervidamente religiosa.

con la voce nasale delle trombe: *Ma è tutto papà*!; e gli zii, con la voce grossa e un po' fessa dei tromboni: *È tutto la mamma*! Poi il bimbo giuoca: il suo tema diventa rapido come il cerchio, turbinoso come la trottola, galoppante come il cavalluccio di legno, rumoroso come una battaglia. E papà e mamma giuocano con lui, finchè vengone le bizze, gli ammonimenti, la sgridatina e forse lo scappellotto. Poi il bambino è rimesso a nanna, e lo culla una deliziosa ninnarella, mentre gli occhi dei genitori contemplano l'esserino roseo che respira piano in quel nido soffice e caldo.

Al genere del poema sinfonico appartengono anche le limpide e ingegnose pitture musicali a programma del nostro Ottorino Respighi: le *Fontane di Roma*, i *Pini di Roma*, le *Feste romane* e le *Vetrate*. I compositori d'oggi descrivono in musica un infinito di cose, spesso cose tutt'altro che musicali: lo svizzero Honegger il movimento di un diretto in corsa o una partita di *rugby*; un russo, il Mossolow, il frastuono d'una fonderia d'acciaio; il ginevrino Bloch, nei due grandiosi poemi *America* ed *Helvetia*, la vita turbinosa dell'America del Nord e quella semplice e alpestre della Svizzera antica.

CAPITOLO XXII

IL MUSICO DELLA NEVE E DEI FIORDI

Qualche musico o qualcuno che crede d'esserlo vi dirà che Grieg era un compositore dappoco. Non gli credete. C'è la manìa oggi di demolire fame ed opere senza saper poi che cosa piantare in quel deserto. Grieg era grande musico, uno squisito poeta e un perfetto pittore musicale. Egli compendia tutta la poesia, tutta la mestizia, tutta la grazia nostalgica di colore della musica del suo paese. E la Norvegia, che ha trovato in lui il suo cantore, è una terra di suoni: non già suoni ardenti o giocondi come quelli che erompono dall'anima italiana, ma suoni nostalgici, pensosi, come quelli che può ispirare all'anima grave e candida degli uomini del Nord una natura assorta in lunghi sopori invernali o agitata da primavere impetuose.

Da epoca immemorabile nei borghi e nelle campagne della Norvegia i violinisti rustici improvvisano sulla viola a otto corde, dal riccio scolpito stranamente, o tramandano le melodie popolari. Grieg fanciullo andava a sentirli alle nozze e alle feste villerecce e imparava quegli accordi singolari, quelle melodie meste e penetranti, quei ritmi di danza precipitosi, netti come cristalli di ghiaccio, iridati come i riflessi delle aurore boreali. Finchè vivrà, prenderà a modello quella musica intensa, spontanea, genuina: e

spesso, quando il suo genio creativo riposerà, si divertirà a ornare con le armonie raffinate della coltura i canti ingenui dei contadini del fiord d'Hardanger e le ninnenanne e le arie per ballare che sono nel cuore di tutti sulle montagne e nei casolari fioriti di Troldhaugen.

La musica di Grieg è dunque la musica della Norvegia, passata attraverso alla sua sensibilità e al suo genio personale. Egli ha dipinto coi suoni densi e schematici del pianoforte e con quelli fluidi o potenti dell'orchestra l'azzurra immensità dei fiordi, i risvegli gioiosi della natura nordica, dopo la gelida notte o dopo il lungo inverno, le ingenue sagre del popolo, le storie di coboldi e di nani, gli echi delle valli e dei monti. Nella *suite Peer Gynt*, composta come commento musicale al poema drammatico dell'Ibsen, ha descritto con colori incantevoli il rompere del mattino fra i monti e l'imperversare della bufera; nei *Pezzi lirici* per pianoforte, ha cantato insuperabilmente il fremito della primavera, il frullo d'ala dell'uccellino, il palpito della farfalla nell'aria tiepida, la musica aerea delle campane, la voluttà fatta di dolore che un'anima poetica sa ricavare da un'impressione, da una cosa vista: un marinaio che canta, una mamma che spinge la culla, un viandante che passa, un bosco già quasi buio, un ultimo guizzo d'oro sulla cima d'una montagna già violacea.

* * *

La vita di Grieg è una vita d'artista veramente degna d'invidia, non già perchè egli ha conquistato la gloria, ma perchè è vissuto in perenne contatto con la natura.

Ancora più di Beethoven, di Schubert e di Wagner

egli si è straniato dai vani rumori della città e ha cercato pace e ispirazione là dove la voce dominante è quella di Dio. Purtroppo quell'artista dal cuore semplice e buono, che potè creare musica degna degli spettacoli innocenti e sublimi in cui viveva, non potè godere pienamente la felicità, minacciato dalla debole complessione.

Edvard Grieg nacque nel 1843 a Bergen, popolosa città marittima e peschereccia. Suo padre era console di Inghilterra; la mamma era una donna energica ma gaia e buona. Edvard passò deliziosi anni d'infanzia e di giovinezza in una bella casa di campagna, circondata da una tenuta tutta praterie e boschi. A dieci anni sapeva già dominare il piano e componeva pezzettini. Vedendolo così applicato e pensoso, come se fosse in preda a idee più grandi di lui, sua mamma gli fece costruire nel giardino una capanna ove potesse suonare e comporre a suo agio. La fama del compositore precoce intanto si spandeva. Un giorno arriva a cavallo un uomo dall'aspetto rude, dai lunghi capelli biondi: era Ole Bull, celebre violinista. Aveva sentito parlare del piccolo prodigio, voleva ascoltarlo, lèggere le sue musiche. Si entusiasmò, e c'era di che.

— Signora Grieg, – conchiuse – bisogna mandare Edvard a studiare al Conservatorio di Lipsia!

La proposta è accolta. Il piccolo è introdotto nel solenne istituto musicale dove l'armonia, il contrappunto e il piano sono insegnati col proverbiale scrupolo e la gravità tedeschi. Ci studia per quattro anni: poi va a Copenaghen e ascolta ancora i consigli di Niels Gade, il maggior musico scandinavo d'allora. Quando ritorna in Norvegia è già un giovinotto e un vero maestro. Peccato che una pleurite gli abbia indebolito per sempre gli organi della respirazione!

Ora, per compensarsi della lunga clausura scolastica, parte con l'amico Ole Bull. Il pianista e il violinista battono le montagne, notano canzoni e arie villiche di ballo, s'imbevono di freschezza e di splendore. Grieg ormai potrà scrivere le sue cose migliori: il *Quartetto*, il *Concerto per piano*, le luminose sonate per violino, i *Pezzi lirici* per piano, le canzoni, le celebri *Danze norvegesi* per orchestra. Ai fascini della natura — neve e fiori, betulle e abeti, verde e azzurro immacolato — si uniscono i fascini della grande musica che ormai conosce. Va pazzo per Schumann e per Wagner. Del primo ammira la virtù di concentrare tanta poesia in tre righe di musica. Del secondo ammira l'immenso potere creativo e le armonie profonde e drammatiche. Tempo di rivelazione: viaggia l'Italia, è commosso dalla sublimità di Roma; conosce Liszt, l'imperatore dei pianisti, il poeta e drammaturgo Bjoernson e il grande autore tragico Ibsen, di cui musicherà il *Peer Gynt*. Sposa la cugina Nina che, dotata di bella voce, diventerà poi la migliore interprete dei suoi *lieder*.

Peer Gynt è il nome d'uno strano eroe, orgoglioso — un cacciatore montanaro — che, per cercare a tutti i costi *sè stesso*, sciupa la propria vita e quella di altri. Ibsen lo ha fatto vivere in una specie di fiaba allegorica, dal giorno in cui lascia la sua vecchia madre, fino a quello in cui, dopo fantastiche avventure, torna al paese, umiliato e disfatto, e vi trova la pura e dolce Solveig, invecchiata come lui, che lo aspetta sempre umile e fedele, nella capanna coperta di neve. Illuminato da quell'amore sublime, Peer Gynt si pente e muore sereno. Per quel dramma singolare e potente, Grieg ha scritto otto pezzi sinfonici d'una suggestiva bellezza. I più celebri sono il *Mattino*, la *Morte della madre*, *Nella caverna del re dei*

Troll (1), la *Burrasca* e la celestiale *Canzone di Solveig*. Le musiche pel *Peer Gynt* furono composte da Grieg in un chiosco di legno, nella campagna dei dintorni di Bergen.

* * *

Nel 1877 l'artista è stanco di far viaggi, di dirigere concerti, soprattutto di vivere a Cristiania (l'attuale Oslo) dove ha fondato e dirige una società musicale ma soffre il rigido clima. La salvezza è presto trovata. Torna a Bergen e si stabilisce sulle sponde del vicino fiord di Hardanger. Ecco il paesaggio, nella descrizione d'un biografo che lo vide: « Una piccola capanna pel lavoro, tra « la montagna e le acque del fiord. Sul pendio coperto « di ciliegi, una fattoria, una di quelle chiare e linde fat- « torie norvegesi, gli serve d'abitazione. Le acque d'una « cascata vicina raggiungono il fiord in parecchi torrenti « impetuosi. Dall'altra parte del fiord, la roccia dirupata, « scalata da pini e betulle, è coronata dal Folgefonn dalle « nevi eterne, serie candida di cupole e di picchi. »

Nella sua capanna egli crea infaticabile, mentre sente il vento brusire e la cascata fremere lontana. Gl'inverni portano l'incanto gelido delle nevi, delle brine, dei ghiacciuoli; le primavere la delizia prima timida poi esultante dei fiori che fanno come un chiaro arcobaleno intorno a laghetti grandi come specchi e limpidi come gemme. Alla domenica Grieg raduna i contadini del luogo intorno alla sua capanna e suona al piano, per farli danzare, i ritmi cari alla loro immaginazione: rapidi, netti, gioiosi, danze da elfi, da nani e da folletti.

(1) I *troll* delle leggende scandinave, son folletti o gnomi o giganti che vivono nell'aria. Nel poema d'Ibsen sono un popolo maligno, fra l'umano e il mostruoso.

Sta in quel paradiso fino al 1884, rinfrancato nella debole salute dall'aria balsamica e dalla vita semplice, gaia, creativa. Ma una *tournée* di concerti in Olanda, in Germania e a Roma lo rimette a contatto col mondo cittadino. E, come sempre, la coltura e il lusso gli fanno rimpiangere il caro mondo rustico del fiord. Torna presto in patria e si fa costruire in un luogo divino — a Troldhaugen, vicino a Bergen — una piccola casa foderata di legno, linda ed elegante, perduta nel bosco. A pochi passi, com'è naturale, sorge una capanna di legno silenziosa, ove il musico siede al tavolo di lavoro o al pianoforte, circondato solo dalle note e dai sogni. Quanti musici hanno amato la capannuccia per comporre! Mozart, Haydn, Grieg, e altri ancora.

Da Troldhaugen (« l'altura dei *troll* ») si spazia con l'occhio, con lo spirito e con le gambe. Grieg si fa escursionista, alpinista. Visita ghiacciai, costeggia laghetti circondati di fiori, pianta lo stocco nell'arida roccia, getta lo sguardo nell'abisso turchino dei fiordi. Ormai non è più il giovinotto dai capelli di lino, dallo sguardo attonito: è un uomo fatto, è un artista celebre e acclamato. Ma com'è sempre giovanile nella fantasia e negli scoppi di gaiezza! Con che inesauribile amore pensa di continuo alla sua patria, si adopera per diffondere l'immacolato genio musicale di essa! La salute però non lo seconda. Altri concerti dati in capitali europee lo colmano di fatica. Nulla vale per lui i miraggi d'acque e di nubi e i contadini rudi e poetici di Troldhaugen. È mescolandosi a un corteo di nozze, che scrive la musica lieta e pittoresca d'uno dei più bei *pezzi lirici*. È nello *châlet* d'una contadina che coglie un canto di culla, diventato la soave *Berceuse di Gjendine*. Ascolta le canzoni di quella buona

gente, le loro musiche di violino, i lenti suoni dei corni per le valli: e sempre compone, trasfigurando col genio personale quella materia schietta come il latte o il fieno. Tutti conoscono quell'uomo piccolo, dagli occhi azzurri, dai baffi chiari, dai lunghi lisci capelli quasi da albino, pettinati ariosi, come un'aureola agitata. Tutti l'amano.

Con lui è la moglie Nina, e lo aiuta, canta le sue canzoni, accompagnata al piano da lui, e lo cura. È così malato ora! La tosse lo scuote: si sente soffocare, non può più reggere ai crudi freddi di Troldhaugen, si seppellisce nelle pellicce. Alla vigilia di partire per l'Inghilterra, per una serie di concerti, è costretto a cercar ricovero in una clinica. Si spegne il 4 settembre 1907, dopo d'aver dato tutto sè al mondo, nei tesori d'una musica destinata a non morire finchè arte significherà poesia. Tutti rimpiangono il suo carattere buono, franco, generoso, entusiasta, e la sua fedeltà cristallina verso gli amici.

Le ceneri di Grieg non sono chiuse in una tomba pomposa di marmo e di bronzo: riposano in una piccola grotta naturale, aperta nella roccia del fiord, vicino a Troldhaugen. Il brusìo dei cespugli e degli alberi le veglia. Sulla lapide non è scritto che il nome.

CAPITOLO XXIII

MUSSORGSKY E IL "BORIS GODUNOFF„

In Russia, durante tutto il Settecento e oltre, aveva trionfato l'opera italiana. Verso la metà del secolo XIX si formò una scuola d'innovatori che volevano liberarsi dal giogo di quella fata e creare una musica nazionale, nelle cui vene scorresse il sangue vivo delle canzoni popolari e delle musiche di chiesa genuinamente russe. L'anima di quel movimento fu Modesto Mussorgsky.

Era un genio tutto di spontaneità, fiorito quasi senza maestri, nemico delle regole. Benchè appartenesse alla piccola nobiltà, amava il popolo: e si faceva umile e semplice per penetrare la grande anima musicale, per riviverne le melodie piene di nostalgia o di brioso colore. Nel suo capolavoro, il *Boris Godunoff* — una delle vette del dramma musicale (1) — cantano, gemono, turbinano le mille anime del popolo moscovita. Il vero protagonista di quell'opera non è già il cupo zar Boris, lacerato dai rimorsi, bensì la folla russa che empie le piazze di Mosca di strepito e di variopinta agitazione, la folla dei *mugic*, dei servi della gleba, semibarbara, mistica o puerile, prona o furiosa. La famosa scena della foresta di Kromy, che

(1) Del *Boris*, Mussorgsky compose anche il libretto, ricavandolo dal dramma di Puskin.

rappresenta il caos del popolo insorto, nella desolazione della foresta nevosa, è forse il più potente quadro musicale di vita collettiva che esista.

Terribile dramma di sangue e di spavento il *Boris*! Vi sono dipinti con intensi colori, in una luce magnifica e torva d'oro bizantino, la miseria e la grandezza del popolo russo e i rimorsi dello zar Boris Godunoff, che ha conquistato il trono facendo uccidere il figlio del suo predecessore, il principino ereditario Dimitri, e che è perseguitato dall'ombra immaginaria di quel fanciullo. Le congiure dei *Boiardi* (i grandi signori feudali) e l'apparizione sui confini dell'impero d'un impostore che si finge Dimitri redivivo, per far insorgere la folla e proclamarsi zar, concorrono all'oscuramento dell'anima di Boris. Il sospetto e il terrore hanno fatto di lui un crudele tiranno, esecrato da tutti. Ma l'infelice ha un angolo d'azzurro nel suo tetro cielo in tempesta: è l'appartamento privato del Palazzo Imperiale di Mosca, del *Kremlino*, dove vivono, affidati alle cure d'una vecchia fedele nutrice, i giovanissimi figli di lui: la principessina Xenia e Teodoro, lo *zarevic*, cioè il principe ereditario. È là che l'amareggiato sovrano va a cercare un sorriso di pace, quando esce dal suo incubo. Nel II atto, una meravigliosa scena c'introduce in quella fresca intimità, sotto quelle volte basse, coperte, di cupi musaici d'oro. Xenia, quasi una bambina, piange dirotto: il suo fidanzato è morto. Lo zarevic Teodoro, un bel ragazzo sui dodici anni, sta leggendo un grosso libro e ne sfoglia le carte geografiche. La buona nutrice consola la principessina; e quel pianto, che è come certe acquate di primavera, subitanee ma brevi, cessa non appena la vecchia si mette a cantare, per divertirla, la burlesca canzone della pulce. Due minuti dopo,

il principino e la nutrice cantano di gusto un'altra canzoncina bislacca, battendosi mano con mano, e facendo mosse e passettini veloci. In quell'istante entra, inatteso, Boris. Il ballo muore di colpo. La vecchia cade ai piedi dello Zar atterrita.

— Che c'è? – chiede l'imperatore, scuro in volto. – Un grande nibbio minaccia i piccini?

E la nutrice: — O mio sovrano, perdonami! Io sono vecchia e timorosa!

Boris conforta Xenia amorosamente, la chiama « sua colomba », la manda a giocare con le compagne. Poi si rivolge a Teodoro:

— E tu, figliuolo, che fai? Questo cos'è?

E Teodoro: — È la carta di Moscovia (così si chiamava la Russia nel Cinquecento); è il tuo regno! Osserva: Mosca è qua; qui Novgorod; ecco Kasan, Astrakan, il mare, il mar Caspio. Ecco le folte boscaglie di Perm e poi la Siberia.

E Boris: — Sì, sì, sta bene, figliuolo. Con un colpo d'occhio tu puoi così contemplare dall'alto l'intero regno: città, fiumi, frontiere. Impara bene. Verrà, verrà un giorno, e, chi lo sa? forse presto: e il regno sarà tuo! Studia, fanciullo!

Ma si ode un acuto grido di donne. Teodoro corre a vedere e, quando torna, riferisce a suo padre ch'è scappato un pappagallo e che le nutrici tentano di ricacciarlo in gabbia: e lo fa così bene, racconta il piccolo fatto con tanta grazia, che Boris ne è tutto commosso e lo loda e accarezza.

— Dio voglia che tu regni un giorno, così saggio e istruito, per il bene della Russia!

Ma l'orizzonte è così nero di trame, di congiure, di tradimenti!

Boris morrà devastato dai rimorsi, nella sala del Parlamento al Kremlino, davanti ai Boiardi convocati, dopo d'aver fatto chiamare lo Zarevic, dopo d'averlo benedetto, raccomandato a Dio e colmato di consigli per il suo regno.

— Ecco il vostro Zar! — griderà ai Boiardi nell'ultimo rantolo, mentre rintoccano le campane funebri e tutti cadono in ginocchio.

Boris muore. Ma il suo popolo agonizza. Orde di contadini insorti vagano nelle foreste gelide, tra i castelli incendiati, con grida e risa incoscienti. Una frotta di ragazzi tormenta il povero idiota, l'*Innocente*; picchia sul suo elmo di latta, gli ruba l'ultima monetina. Egli geme, piange, canta la sua desolata canzone:

> Scorrete, scorrete, lacrime amare!
> Piangi, piangi, popolo russo, popolo affamato!

La scena si fa deserta. Il bagliore d'un incendio arrossa la neve.

* * *

Nel *Boris Godunoff*, Mussorgsky fu un largo pittore d'affreschi, capace di quadri immensi come l'Incoronazione dello Zar o la Foresta di Kromy. Ma in opere minori, senza cessare d'esser profondo e intenso, amò miniare squisiti quadretti di vita quotidiana; per esempio nella *Camera dei bambini*, che certo è una delle sue creazioni più felici e originali. Sono piccoli pezzi per canto e

pianoforte: ma il testo, che è suo, è molto più parlato che cantato. La musica segue l'azione, il canto e il dialogo con un'aderenza e una verità perfette. Il bambino vi è rappresentato com'è: un omino in erba, con debolezze e difettucci a bizzeffe, non già una bambola divertente che recita una parte imparata. D'onde la freschezza di quei pezzettini, paragonabili solo alle miniature musicali fanciullesche di Schumann.

Ecco la traduzione del testo dei più belli. Ma vorrei offrirveli tutti, anche il *Bambino chiede la novella*, il *Micino cattivo* e la *Ninnananna della bambola:* e soprattutto vorrei offrirvi quella strana musica che sembra parlare, dialogare, gestire, giocare, piangere, cullare... Chi parla è per lo più il bimbo. E i suoi interlocutori sono la mamma o Niania, la governante.

Il maggiolino.

Niania, cara Niania, vieni presto qui! Giocavo sulla sabbia sotto i grandi alberi, e costruivo una casa carina carina con le assicelle che mi ha regalate la mamma. Era già finita, aveva porta, finestre e tetto... All'improvviso... vedo seduto sul tetto, grasso e bruno, un enorme maggiolino... Agitava i baffi (vuol dire le antenne) con grande rumore. I suoi occhi mi fissano neri neri. Che paura ho avuto! S'è levato ronzando, aprendo le ali. E s'è gettato su me. Poi a un tratto, mi ha colpito alla tempia. Tremando e senza osar muovere, seduto e trattenendo il fiato, guardo con la coda dell'occhio la bestia... Ascolta, Niania, quel che ho veduto. È caduto con le sue lunghe zampe rigide e il suo nasino nero per aria. E non agita più i baffi e non ronza più. Tuttavia le sue ali tremano. È dunque morto? O fa finta? Dimmi, Niania, cos'è avvenuto? Dimmi perchè, volando per colpirmi, il grosso maggiolino è caduto. Perchè? Perchè?

Nell'angolo

La governante: Che bambino cattivo! Da una parte il mio filo, qui i miei ferri... Che cattivaccio! Tutto il mio lavoro per aria! Hai versato inchiostro sulla mia calza! Nell'angolo! Nell'angolo! Va' presto! Cattivo!

Misha (il bimbo): Ma non ho fatto niente, Niania! È il gatto che ha giocato con la calza, è lui che ha messo sossopra i ferri e il filo e ha macchiata la calza. Ma io, Niania, sono buono e carino... Cattiva Niania! Guarda: la punta del tuo naso si è fatta nera. Io son pulito e tutto bello. Tu invece sei vecchia e hai la cuffia per traverso! Sciocca, Niania, che mi hai messo nell'angolo! Non ti vorrò più bene! No, no. Ecco!

La preghiera della sera.

Dice la piccina, inginocchiata sul suo lettino ben soffice:

— Dolce Signore, benedici i miei cari genitori, proteggili notte e giorno. Veglia anche sui miei due fratellini... E proteggi la mia nonna, così vecchia, e accordale gioia e felicità e salute. O signore, prendi anche sotto la tua tutela la zia Kàtia, la zia Natacha, la zia Macha, tutte le mie zie, Vera, Liuba, Varia e Sacha, e Olia e Tania e Nadia; gli zii Petia e Kolia, gli zii Volòdia e Gricha e Sacha, tutti tutti. Benedicili, Signore, e conserva anche Gilia e Vania e Mitia e Petia e Dacha, Pacha, Sonia, Doniuska... Niania, di', Niania, e dopo cosa viene?

La governante: — Che bambina senza memoria! Viene: « O mio Dio, malgrado tutti i miei peccati, proteggimi! »

La piccina: — Buona notte, Niania!

La musica ha il sopravvento sulla parola nel *Cavallino di legno*: il bimbo non fa che lanciar grida gioiose e frasi mozze. Destriero di legno o manico di scopa? Non importa. Hop là! al galoppo! La musica fila come un ca-

vallino sfrenato. Il bimbo grida, smania. Che cosa non crede di fare? Comanda un esercito, fa visita a un amico, corre alla lontana città. Ma sul più bello, il cavalluccio di legno gli manca di sotto! Capitombolo, urli, pianti. Mamma accorre, consola, mostra sull'albero un bell'uccellino. Il male è già passato. Il galoppo ricomincia, più baldanzoso di prima.

La *Camera dei bambini* trova una musica che le somiglia nei curiosi *Quadri d'un'esposizione*, serie di brani per pianoforte, in cui Mussorgsky ha inteso esprimere le sensazioni provate davanti ai quadri d'un suo amico pittore: un gnomo dalle gambe storte, un vecchio castello, i giuochi e le liti dei ragazzi nel giardino delle Tuileries, il carro del contadino polacco, greve e cigolante, il ballo dei pulcini nel loro guscio, la strega dalle zampe di pollo, la grande porta di Kiew col formicolio della folla variopinta. Musica fra il descrittivo e il lirico, intesa a far sentire l'anima delle cose: musica unica come tutta quella di Mussorgsky, per la novità strana dei ritmi, degli accordi, delle frasi, e per gl'inattesi soggetti su cui spande i suoi raggi d'iride.

* * *

Modesto Mussorgsky ebbe una vita breve. Nato nel 1839 in piena campagna russa, passò l'infanzia nella casa feudale di suo padre, signore della piccola nobiltà. Fu la sua balia a svegliargli l'immaginazione, raccontandogli fiabe e leggende, e fu sua madre, ch'egli chiamava « una santa », a insegnargli il pianoforte. A sette anni suonava già pezzettini di Liszt. Viveva a contatto coi contadini, ne conosceva i costumi, le leggende e i canti. Fece poi la

scuola dei cadetti a Pietroburgo e diventò ufficiale. Ma la musica lo distolse presto dal mestiere delle armi. Il patrimonio paterno intanto si era disgregato. Pur di coltivare l'arte, Mussorgsky accettò la povertà. Un piccolo impiego assunto in un ufficio della capitale lo faceva vivere: ma egli dimorava in campagna il più che poteva, e là trovava la ricchezza a cui aspirano i veri artisti: l'ispirazione.

Nel 1874 fece rappresentare, con grande successo, il *Boris Godunoff*. Quell'opera sbalordì per l'assoluta assenza del patetico convenzionale, per la sua robusta verità, per la mancanza del canto infronzolato, per la rapidità fulminea dell'azione. Era un mondo nuovo, e trovò accaniti avversari. Ma ben presto divenne popolare. Gli studenti di Pietroburgo ne cantavano di notte i mirabili cori sui ponti della Neva.

Intorno a Mussorgsky, in quel tempo, si adunavano i capi della scuola musicale rivoluzionaria, per dir così, intesa a opporsi all'infiltrazione della musica italiana e della tedesca, e a dare al popolo russo la sua vera musica nazionale. I più geniali fra essi erano Alessandro Borodin, chimico e medico, oltre che raffinato sinfonista (1), e Nicola Rimsky Korsakoff. Quest'ultimo, ufficiale di marina

(1) Simpatica figura d'artista il Borodin. Coltivava la musica da dilettante: ma che dilettante di genio! Scrisse poco, ma quasi tutti capolavori: la smagliante opera teatrale *Il Principe Igor*, due sinfonie, alcuni quartetti e quel gioiello che è il piccolo poema sinfonico *Nelle steppe dell'Asia centrale:* la musica più nostalgica, più imbevuta di solitudine e di luce che si possa ascoltare e che, dalla sala di concerto, ti porta di colpo nella sterminata calma del deserto, fra canzoni di carovane lontananti. La musica russa moderna si è svolta in numerose personalità brillanti e spesso bizzarre. Una fra queste è il vivente Igor Stravinsky, che, smanioso d'originalità, ha portato nell'arte dei suoni una libertà sfrenata e che non indugia davanti ai ritmi e alle dissonanze più urtanti. Ha composto originalissimi balletti come l'*Uccello di fuoco* e *Petruska*, e ha musicato l'*Usignuolo*, da una fiaba d'Andersen.

prima di darsi tutto alla musica, profuse in pittoresche opere-fiabe, come *Fiocco di neve*, il *Gallo d'oro*, *Sadko* e la *Leggenda della città invisibile*, e in *suites* orchestrali come la *Sheherazade*, ispirata alle *Mille e una notte*, i tesori d'un'abbagliante tavolozza orchestrale; ma si lasciò ancora sedurre dallo stregone Wagner.

Mussorgsky, purtroppo, in piena capacità creativa, tormentato da terribili mali nervosi, si diede all'alcool e si rovinò. Fu egli stesso a mutilare, quasi incosciente, la sua ultima opera, la *Covàncina*. Passò gli estremi giorni in un ospedale militare, scarmigliato nella sua palandrana d'infermo. Quando morì, nel 1885, aveva quarantasei anni appena: ma lasciava un monumento di bellezza imperituro.

CAPITOLO XXIV

DEBUSSY, LO SGRANATORE DI PERLE

Il passato musicale, per gli uomini della fine dell'Ottocento, era così splendido di tesori, da paralizzare con la sua magia la creazione originale. Come far del nuovo, quando nell'aria freme ancora la grande voce dello stregone Wagner? Come non subirne il sortilegio? Come non imitarlo? Due soli artisti eran rimasti originali per virtù di genio: Mussorgsky e Verdi. Il resto dell'Europa s'inchinava con stupore al mago che aveva eretto il teatro sulla collina.

Allora venne Debussy. Oh, non era certo grande come Wagner! Ma la sua sensibilità, il suo istinto musicale erano agli antipodi di Wagner! Anch'egli aveva adorato il *Tristano* e il *Sigfrido* e imitato quella musica torrenziale e splendida, selvaggia e raffinata. Ma come poteva il ramoscello misurarsi con la quercia? Chi imita non eguaglia. Così, un giorno, si disgustò dell'idolo venerato: sentì d'essere francese, latino, di cercare un'altra musica, tutta sfumature e delicatezze, una musica di nubi e di riflessi sull'acqua, di foglie fruscianti e di gocce iridate. E, diventato cosciente del proprio mondo interiore, oppose alla potenza massiccia e imperiosa della *melodia continua* di Wagner la grazia melanconica e un po' malata di armonie

tutte nuove, strane, basate su una nuova scala musicale, alternate d'accordi quasi urtanti e di fragili arpeggi cristallini. Con quella musica — per piano o per orchestra — esprimeva squisiti momenti di contemplazione davanti alla natura. Sentite che bei titoli hanno i suoi pezzi: *Pagode*, *Giardini sotto la pioggia*, la *Cattedrale subacquea*, *Arabeschi*, *Riflessi nell'acqua*, *Pesci d'oro*, *Campane attraverso alle foglie*, il *Vento nella pianura*, *Passi sulla neve*, la *Ragazzina dai capelli di lino*, la *Terrazza delle udienze del chiaro di luna*, *Fuochi d'artifizio*, *Primavera*, *Nubi*, *Giuochi d'onde*, *Dialoghi del vento e del mare*...

La riforma voluta da Debussy per dare all'anima moderna una sua voce musicale originale e libera ebbe immensa fortuna. Essa aprì la strada ai più arditi compositori d'oggi, dal francese Ravel (1) al russo Stravinsky, e purtroppo rese possibili le infinite esagerazioni e stranezze di tanta musica contemporanea, trapunta di stonature, vuota di qualunque contenuto espressivo o poetico. Ma la colpa non è di Debussy, artista d'alto valore, come la colpa delle cattive imitazioni wagneriane, combattute da Debussy, non era da attribuire a Wagner.

Claudio Debussy conservò per tutta la vita un carattere pensoso e melanconico. Da ragazzo — nacque nel 1862 a Saint-Germain-en-Laye da parenti borghesi — era timido e un po' selvaggio: e cercava già sul piano accordi aspri e bizzarri che facevano sgomentare i suoi maestri.

(1) Maurizio Ravel è certo uno dei più raffinati e geniali musicisti moderni. Pochi hanno avuto un dono come lui pei giuochi di sonorità. In piccoli (ma difficili) pezzi per piano ha rinarrato le storie della Bella dormente nel bosco, di Puccettino, della Bella e il mostro, ecc., e ha fatto vivere il carattere degli animali, dal martin pescatore al grillo. Celebri i suoi *Giuochi d'acqua* per piano, il suo smagliante *Bolero*, danza spagnuola per orchestra, e il balletto *Il bimbo e i sortilegi*.

Passò due anni nella scuola musicale francese presso la Villa Medici a Roma, ma ci si trovò a disagio: l'arida scienza dei trattati d'armonia gli ripugnava. Troppe novità si sentiva ribollire dentro. Tornato a Parigi, trovò il fatto suo nella musica russa dei concerti — la libera e geniale musica di Mussorgsky e di Borodin, che si cominciava a diffondere allora — e in quella strana e barbara del villaggio giavanese dell'Esposizione del 1889. Da allora si scostò sempre più da Bach, da Beethoven e da Wagner, e cercò di essere Debussy: un rivoluzionario.

C'era però in quel rivoluzionario qualcosa di femineo, d'intenerito. Il raffinato inventore di sonorità, l'elegante sgranatore di perle amava e capiva i fanciulli. Ebbe una bambina bella e buona, che gli rassomigliava nel volto e nell'anima e che, a dieci anni, suonava con grazia Chopin. È a lei, a *Chouchou* (si chiamava Claudia Emma), che offrì la squisita serie di pezzetti per piano *Children' Corner* (il *Cantuccio dei bambini*), con questa dedica: « Alla mia piccola *Chouchou*, con le tenere scuse di suo padre per quel che vien dopo ».

Ecco quel che vien dopo. Si sente la bambina che fa gli esercizi sul piano, che suona Clementi e, ogni tanto, fa capriole e bizzarrie. Poi un elefante balla sulle quattro gambe massicce come colonne, certo per divertirla. Poi è la serenata graziosa e leggera all'adorata bambola, che sgorga dal liuto e dalla bocca d'un invisibile piccolo innamorato. Ora nevica, e i fiocchi sembrano danzare. Le note esprimono il ritmo vago, evanescente della caduta silenziosa. Ecco poi un piccolo pastore che suona una melodia nostalgica sull'oboe, solo e soletto sulla montagna, mentre cala la sera. Scoppia alfine un allegro *cake-walk*, spensierato e un po' balordo; e sembra

di vedere i negri del *jazz* con le loro bocche enormi ridenti, con le loro smorfie, i loro contorcimenti che imprimono ai corpi neri, vestiti di scarlatto, le forme e le ondulazioni serpentine dei sassofoni e dei tromboni.

Claudio Debussy, capace d'opere vaste come la musica del dramma *Pelléas et Mélisande*, imbevuta di mistero e di sogno, e come le pagine orchestrali il *Pomeriggio d'un fauno*, traduzione musicale d'un raffinato poema pagano del Mallarmé, il *Mare* e *Iberia*, pittura scintillante della Spagna, ha dato un respiro nuovo al pezzo breve, all'*impressione* musicale creata da Schumann: e fra tante sue pagine brevi, la serie del *Cantuccio dei bambini* è certo una delle più suggestive e perfette.

Debussy si occuperà altre volte dei ragazzi. Un pittore che illustrava con molta arte libri per l'infanzia, aveva immaginato un balletto per fanciulli, da eseguire sulle scene, ne aveva scritti i dialoghi e illustrati gli episodi a colori. Volle che la musica la scrivesse Debussy: e Debussy l'accontentò, anche per far contenta la sua *Chouchou*, che allora aveva otto anni e possedeva una dozzina di bambole. È una storia tragica, che però finisce bene. Il suo senso sarebbe: le città vere sono scatole di giocattoli, e le scatole di giocattoli sono piccole città vere, dove i giocattoli vivono come le persone. Ed ecco che in una di queste scatole succede un vero dramma, come se le pupattole e i soldatini di cartone fossero persone vive, potessero amarsi e odiarsi. C'era un gran ballo fra bambole. Passa un soldatino e s'innamora d'una di esse. Ma la bambola s'era già promessa a Pulcinella, un tipo dappoco, un accattabrighe, un pigraccio senza cuore. Per la gelosia i compagni di Pulcinella e i compagni del soldatino si battono in una mischia tremenda. Il soldatino è gravemente

ferito. Pulcinella tradisce la bambola e l'abbandona. Questa raccoglie il soldato, lo cura, lo ama. Si sposano, sono felici e hanno molti bambini. Pulcinella, un po' ravveduto, diventa guardia campestre. E nella scatola dei giocattoli la vita continua come prima.

Debussy aveva quasi cinquant'anni ed era già glorioso, quando scrisse questa deliziosa musichetta per bimbi. Chissà con quanta gioia l'accolse la piccola *Chouchou*!

La *Scatola dei giocattoli* — così si chiama — orchestrata dall'autore, fu rappresentata solo nel 1919, quando l'autore era già morto e nell'anno in cui anche la dolce *Chouchou* doveva cadere sullo stelo come un fiorellino. Gli esecutori erano persone grandi che cantavano in falsetto e stavano rigide come si addice a bambole e a soldatini di cartone.

Scoppiata la guerra, nel 1914 il cuore di Debussy in quella grande angoscia si chiuse, la sua ispirazione parve inaridirsi.

In quel tempo terribile Claudio Debussy si ammalò. Trascinò ancora la vita per qualche anno e subì dolorose operazioni. Morì il 25 marzo del 1918, mentre i bombardamenti laceravano il cielo grigio di Parigi.

Io lo ricordo: lo vidi a Roma nel 1914, al Pincio. Erano i tempi belli, i tempi di *Chouchou* grandicella, i tempi della gloria, dell'amicizia con Gabriele d'Annunzio, di cui egli aveva musicato il *Mistero di S. Sebastiano*. I folti capelli neri appiattiti sulla fronte, i baffi e la barba bruni, il colorito quasi dorato, gli occhi sognanti e melanconici gli davano un aspetto orientale, da indiano. Guardava l'immensa Roma rosata da un dolce tramonto invernale. Le campane delle cento chiese parevano suonare, velate dalla lontananza, per lui.

CAPITOLO XXV

PUCCINI, L'IRIDESCENTE

Ecco il musico della melodia fluente, diafana, carezzosa, che fa pensare alla seta giapponese per il morbido frusciare e per i riflessi d'iride e di perla; ecco l'artista umano che ha e sa comunicare l'inestimabile dono del sorriso e delle lacrime; ecco il creatore della *Bohème* e di *Madame Butterfly*, così felice nel trovare i soggetti e le situazioni che scuotono la folla con un brivido dolce e sottile di commozione (1). « Io non sono fatto per le « gesta eroiche — diceva. — Amo le anime che hanno « un sentimento come il nostro, che son fatte di speranza « e d'illusione, che hanno bagliori di gioia e lacrime di « malinconia. » La sua musica esprime la poesia della realtà comune, ci avvezza, per parlare come la sua dolce giapponesina Butterffy,

> alle piccole cose
> umili e silenziose,
> ad una tenerezza sfiorante e pur profonda
> come il ciel, come l'onda del mare...

E di quelle piccole cose c'innamora. Al suo sentimentalismo sincero, non meno che alla sua raffinata arte,

(1) I bei libretti della *Bohème*, della *Tosca* e della *Butterfly* furono scritti in collaborazione da Luigi Illica e Giuseppe Giacosa.

deve Giacomo Puccini l'immenso successo raccolto durante trent'anni in tutti i teatri del mondo e che non cenna ancora a diminuire.

Era un grande operista, anche se gli mancavano la gagliardia drammatica d'un Verdi e se si confessava ignaro di Dei e di pensieri sublimi. In certe ore una statuetta squisita di *biscuit* fa più piacere all'anima che una statua possente e muscolosa. Tale era Puccini: un orefice, un miniatore, un creatore di gingilli non fatti d'oro o d'avorio, ma di gioia e di sofferenza.

Il suo teatro è popolato di deliziose figure di donna: Mimì, la povera sartina di Parigi che muore tisica, spezzata come un fiorellino; Musette, civettuola, che canta spensierata verso il grigio cielo; Manon smemorata che ama e tradisce; Minnie, immacolata in mezzo al vizio e alla corruzione; Madama Butterfly, la soave giapponesina che s'innamora d'un ufficiale americano, crede in lui, lo aspetta, umile e paziente, dietro il suo paravento infiorato, e si uccide quando sente ch'egli è perduto per lei. Colori di ventaglio, piccole vite ardenti che si accendono e si spengono nel lampo d'una passione: ma che poesia penetrante! che verità!

* * *

La musica di Puccini ha una freschezza, una disinvoltura e una nitidezza che ti fanno subito indovinare ch'egli è italiano e, per di più, toscano. Nacque a Lucca nel 1858 da una famiglia di musici, una vera dinastia. Suo padre, Michele Puccini, era, come il nonno, un buon compositore di musica sacra. Diceva Giacomo a un amico: « Quand'ero piccolo, mio padre m'accompa-« gnava spesso con sè, quando a Lucca saliva a suonare

« l'organo della Cattedrale, e anche in casa mi portava « dinnanzi alla tastiera. Ma siccome io non ero pronto a « toccare i tasti, egli aveva l'accorgimento di mettere delle « monetine di rame sopra la tastiera. E io subito a correre « con le manine a raccoglierle. Così le dita battevano invo- « lontariamente sui tasti, e l'organo emetteva i suoi suoni, « e io, senza saperlo, cominciavo a prendervi confidenza « e a suonare. »

Ma babbo morì quando Giacomino aveva sei anni appena. C'erano cinque altri piccini in quella casa, e la mamma li ebbe tutti sulle braccia, ma li sorresse bene, perchè aveva un cuore tenero e forte. Giacomino, un po' svogliato di tutto, studiava la musica a spilluzzico, ma fece tanto progresso da riuscire, sui quattordici anni, a cavarsela con onore come organista in parecchie piccole chiese di Lucca.

La prima rivelazione della propria vocazione musicale l'ebbe dall'*Aida* di Verdi. Per sentir quell'opera, il ragazzò andò a piedi da Lucca a Pisa! Che subbuglio in quella testolina! Templi e sotterranei egiziani, danze esotiche di moretti e di schiave, una marcia trionfale splendida, un fiume di melodie marziali o soavi... Cos'avrebbe dato per scrivere un'opera anche lui, per scatenare un'orchestra, per far morire due innamorati in musica! La prima scintilla era scoccata. Puccini voleva imparare a comporre, non già per la chiesa, come suo padre, ma per il teatro, per il pubblico dalle mille teste assorte, dalla selva di mani plaudenti.

Nel 1880 ebbe un sussidio dalla Regina Margherita e potè recarsi a Milano per studiare al Conservatorio. Da lontano era un bel sogno: da vicino era una realtà assai faticosa e dolorosa. Poverissimo, Giacomo viveva col

fratello Michele e con un cugino in una cameruccia misera, e non mangiava quanto avrebbe voluto. Per fortuna la bella età e l'umore gaio rendevano tutto sopportabile. Fu in quell'epoca di *bohème* che fece amicizia con Pietro Mascagni, altro giovane destinato a un luminoso avvenire (1), che studiava anche lui al Conservatorio.

Vedute le prime composizioni di Puccini, il suo maestro, il buon Amilcare Ponchielli, gli diede la prima spinta verso l'idea di comporre un'opera: e quell'opera, intitolata le *Villi*, fu rappresentata nel 1884 a Milano con successo lusinghiero. Un secondo tentativo — l'*Elgar* — fallì del tutto. Ottima riuscita doveva invece avere più tardi la *Manon Lescaut*, spartito pieno di grazia e di passione, nel quale Puccini ardiva riprendere il tema settecentesco che aveva ispirato un capolavoro al francese Massenet (2). Dopo quella vittoria, l'artista produsse ininterrottamente. Nel 1895 la *Bohème* divenne popolare di colpo. Quel quadro vivace e commovente della vita scapigliata degli artisti parigini del 1830, nel quale palpita certo un po' della vita di Puccini, lieta e triste, degli anni milanesi, avvolge uno dei suoi drammi più belli e duraturi.

(1) Pietro Mascagni, livornese, da direttore della banda di Cerignola, balzò di colpo alla celebrità con la *Cavalleria rusticana*, rappresentata a Roma nel 1890, quando l'artista aveva 27 anni. È un'opera *realistica*, tutta verità, intensa fino a essere brutale. Di quel genere d'arte Mascagni aveva trovato il modello nell'opera *Carmen* (1875), capolavoro del francese Giorgio Bizet, ispirato ai colori e alle passioni violente della Spagna. La *Cavalleria rusticana* ha per argomento un dramma di gelosia e di vendetta siciliana. Tutte le opere di Mascagni che seguirono — dall'*Amico Fritz* alle *Maschere*, dall'*Isabeau* alla *Parisina* — contengono pagine ricche di genialità: l'*Iris* sola è bella quasi tutta. La musica, piena di strani colori orientali ma animata da uno slancio canoro ben italiano, commenta la storia d'una candida bimba giapponese che, disonorata, si uccide.

(2) Giulio Massenet, che morì nel 1912, scrisse numerose opere, alcune troppo eleganti e dolcigne, altre, come la *Manon* e il *Werther*, piene di poesia melodica e di sincerità. La sua arte esercitò un sensibile influsso sulla formazione di Puccini.

La musica lo fa tutto vibrante di tenerezza. Vi regna una mestizia accorata a cui fanno contrasto scene gaie e burlesche. E vi ama e appassisce Mimì, tenero fiore di soffitta.

La *Tosca*, che viene quattro anni dopo e che ha per sfondo le prigioni di Castel Sant'Angelo col loro incubo di torture e di fucilazioni, è invece, pure contenendo episodi bellissimi, artificiosa ed enfatica. Puccini risale al suo cielo nella *Madama Butterfly*, che gli costò tanti dolori, essendo caduta alla Scala, la sera del 17 febbraio 1904, per risollevarsi però ben presto. È l'opera che egli amava di più, che aveva scritta in pianto, soffrendo con la fanciulla umile e fedele che, ferita dal tradimento dell'uomo amato, si uccide. Per circondare quell'essere caro e infelice con le musiche nostalgiche e strane della sua terra, l'autore aveva studiato le canzoni giapponesi e i timbri curiosi degli strumenti che le accompagnano nelle casette fragili come giocattoli. Mentre componeva la *Butterfly* nel suo eremo di Torre del Lago, Puccini ebbe un grave incidente d'automobile e per poco non perdè la vita.

L'opera che seguì, destinata ai teatri d'America, è la *Fanciulla del West*. Lo sfondo e la brutalità dell'azione ricordano molto l'atmosfera dei *film* americani. Siamo fra le montagne della California, al tempo selvaggio e fremente di passioni dei cercatori d'oro. C'è un fiore in quell'inferno: Minnie, fanciulla soave e pura. La musica ne carezza il vaporoso contorno o descrive tumulti di folle, scalpitii di cavalli, bufere. Puccini stesso andò a rappresentare, festeggiatissimo, lasua opera a New York nel 1910.

Seguirono la *Rondine*, graziosa e leggera, che sta fra

l'opera e l'operetta, e il *Trittico*: tre opere da darsi in una sera sola: una fosca e tragica, il *Tabarro;* l'altra mistica, odorosa di gigli di convento, *Suor Angelica*; la terza gaia e briosa, *Gianni Schicchi*, vera commedia in musica che narra una solenne beffa fiorentina del Trecento.

Poi l'artista dalla fantasia errabonda, che aveva evocato coi suoni un Giappone e una California romanzeschi, si tuffò nel mondo chimerico d'una Cina da paravento o da incisione colorata, e scrisse, servendosi d'un intreccio di Carlo Gozzi, la fiaba *Turandot*, truculenta e fantastica, tutta spruzzata d'oro e lucida di lacche: e anche nella *Turandot*, per dare la nota dell'ambiente esatta, si giovò di ritmi e di melodie dell'estremo Oriente, che elaborò da par suo coi sortilegi di armonie raffinate e d'una smagliante strumentazione. Ma era destino che l'opera rimanesse in tronco (1). Una crudele malattia di gola lo costrinse a partire, con suo figlio, nell'autunno del 1924, alla volta di Bruxelles, dove sperava di trovare in una clinica la guarigione. Invano vi fu curato col radio e operato. Il maggior cultore del teatro musicale dell'Italia odierna vi moriva il 29 novembre, a sessantasei anni (2).

* * *

Puccini fu un uomo semplice, gioviale, amante della vita sana della campagna piuttosto che del tumulto opprimente della città. Le sue opere le scrisse tutte, fin dalla

(1) Fu terminata poi da Franco Alfano.

(2) Il melodramma italiano all'epoca di Puccini s'illustrò anche nei nomi di Ruggero Leoncavallo (i *Pagliacci*) e di Umberto Giordano (*Fedora*, *Andrea Chénier*). Attualmente si svolge con onore con quelli di Riccardo Zandonai, di Ermanno Wolf-Ferrari, d'Ildebrando Pizzetti, nobile compositore anche di musica pura, come lo è Ottorino Respighi. Anche l'*oratorio* ebbe il suo geniale maestro nell'abate Lorenzo Perosi, direttore della Cappella Sistina, riformatore del canto gregoriano e autore della *Resurrezione di Lazzaro*, del *Natale*, del *Mosè*, ecc.

Bohème, a Torre del Lago, sul piccolo placido lago di Massaciùccoli vicino a Lucca. Si era fatto costruire una villa semplice e graziosa, col giardino lambito dal lago. Più tardi se ne fece costruire una a Viareggio, fra pini e ulivi, carezzata dal ritmo eterno del mare. Nei periodi di riposo correva in automobile, batteva in lungo e in largo il lago sul canotto a motore e andava a caccia di folaghe. Componeva di notte, a finestre aperte, tormentando o violentando il piano, facendo vibrare nel silenzio accordi e brandelli di melodie. D'inverno, se i viaggi per le sue opere non lo portavano a Madrid, a Vienna, a Buenos Aires, a New York o a Londra, abitava a Milano: e in Galleria il suo aspetto distinto e spigliato, il suo bel volto serio con l'eterna sigaretta di traverso all'ombra dei baffetti, eran popolari quanto la sua musica.

Di Puccini si può dire, come per Verdi, sebbene l'uno avesse l'anima sognante e femminile e l'altro maschia e temprata, che fu davvero l'idolo delle folle, adorato anche nei suoi difetti, nel suo sentimentalismo talvolta rugiadoso, nelle sue formule melodiche qua e là abusate. Ma come poteva la folla non amare un artista così umano, così commovente perchè commosso? E poi, anche chi sul gusto facile della folla si solleva, deve riconoscere che Puccini era un musico di prim'ordine. La sua orchestra ha un suono limpido e carezzevole che rapisce. La sua melodia è capace di voli mirabili, la sua armonia cerca e trova sottilissimi filtri di suono. Certe parti descrittive delle sue opere — la nevicata nella *Bohème*, le campane di Roma nella *Tosca* e l'alba nella *Butterfly* — riboccano di penetrante poesia: sono semplici e divine come le cose che le hanno ispirate.

CAPITOLO XXVI

LA MUSICA DEL POPOLO

E qui potremmo fermarci, perchè la storia della musica l'abbiamo passata tutta, di profilo in profilo. Ma c'è ancora una musica che sembra sgorgare dall'anima collettiva, che nasce dal dono di canto del popolo e di cui il popolo fa la sua delizia umile, mentre vive e s'affatica. Ogni nazione, ogni regione ha la sua e ne è geloso come d'un vitalissimo tesoro, radicato nella schietta zolla del sentimento popolare. L'Italia ne risuona tutta, dalle Alpi alle solfare sicule: canzoni piemontesi nostalgiche e di leggenda, o cantilene semplici e rudi delle Alpi; vivaci canzoni venete d'amore e molli barcarole veneziane; fresche canzoni a coro romagnole, umoristiche o melanconiche; stornelli burlevoli, maggiolate e befanate toscane; canti romani e d'Abruzzo dallo struggente languore; strambotti siciliani dalla nota molle e calda; e, sirena dominatrice, la canzone napoletana, imbevuta di voluttà e di cielo azzurro: e dappertutto ninnenanne, canzoni delle donne che lavorano nelle fabbriche o cuciono in casa, dei contadini nei campi e dei pastori sulle montagne (1).

(1) Per conoscere le canzoni popolari, leggete il libro di Giuseppe Cocchiara: *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*. Ed. U. Hoepli, 1929.

A questa primavera di musiche primitive, che sembrano non aver altro autore che l'anima delle genti (1), sono da aggiungere le musiche di strada e gli strumenti che il popolo ama: le pive degli zampognari a Natale, le *launeddas* sarde, strumento a fiato a tre canne, derivante dall'*aulos* greco, che ha un suono lamentoso e dolce; e poi la fisarmonica, organo in miniatura, dal timbro vitreo e penetrante, che incita ai rustici balli; e la chitarra d'origine moresca, quest'arpa della povera gente, diffusa dalle *pampe* argentine alle nevi della Siberia (2).

Ogni popolo fiorisce nell'ebbrezza del canto senza avvedersene, e rivela nelle sue canzoni spontanee l'intima essenza, il carattere della razza: grave e pensoso il *lied* tedesco, capace però di fresche effusioni d'allegrezza; mesta la canzone brètone come il cielo di quella terra, monellesca e spigliata la canzone parigina, sensuale e sonora la provenzale, imbevuta d'un sole già italiano; la spagnuola ardente, declamatoria, sorretta da caldi ritmi di danza; l'argentina languida e cavalleresca. Sorrisi di sole nella nebbia e mestizia pungente regnano nel canto popolare scozzese e nel norvegese. Le canzoni dell'Ungheria sono tutte impeto e languore, contrasto di melanconia e di brio, con smanie improvvise di turbinosa danza dalle sincopi selvagge. Il popolo russo possiede un tesoro di canzoni e di cori fra i più ricchi del mondo e certo fra i più belli: vi poterono mietere i grandi compositori di quella nazione, perfezionando con l'arte i fiori spontanei sbocciati dall'inconscia genialità del popolo che pe-

(1) La canzone napoletana appartiene, pel suo raffinamento, alla musica d'arte, alla musica *d'autore*.

(2) In Russia la chitarra è più piccola della nostra e ha forma ovale o triangolare. Si chiama *balalaika*.

nava nei campi e pregava nelle chiese davanti alle *icòne* dorate (1).

E poi ci sono i canti della Guerra: creati chissà dove, inventati chissà da chi, sbocciati anch'essi dal grande giardino della terra, ahimè, non fiorito d'erbe e di corolle, ma di bossoli e daghe! Servivano a sollevare, a far vincere. Servivano a guarire dalla nostalgia e dallo scoramento. *Canta che ti passa*! Conservavano il dialetto che li aveva creati o adottavano un italiano dall'impurità efficace e commovente. Ce n'eran dei sereni e pittoreschi:

Quel mazzolin di fiori
che vien, che vien dalla montagna,
e bada ben che non si bagna...

Ce n'erano dei fieri e patriottici, dei teneri e gentili:

I tuoi capelli
son ricci e belli,
sono legati
con filo d'oro...

Ce n'erano dei nostalgici e rassegnati, degli allegri e burloni, e anche dei tragici: ma eran pochi.

Mentre i nostri soldati nelle ore di calma cercavano così conforto nella fraternità del canto, dai campi insanguinati di tutta l'Europa si levava il brusio canoro degli eserciti: i Tedeschi intonavano i loro corali quadrati e solenni o le canzoni dall'allegria ingenua e massiccia; gl'Inglesi i loro strani canti spensierati, scanditi sovente col trepestìo delle ghighe scozzesi; i Francesi e i Russi le loro strofe o i loro cantici. Una legge provvidenziale

(1) Sono le immagini dei santi nelle chiese ortodosse.

trasformava in musica il dolore; e da quella musica gli animi attingevano fiducia e coraggio.

* * *

Con la formazione degli Stati moderni, nacquero gl'*inni patriottici*. Ogni popolo ha il suo vessillo musicale e si prostra o sorge quando sente sventolare e fremere quell'emblema sonoro. La Francia s'identifica nella *Marsigliese*, il mirabile inno improvvisato di slancio da Rouget de l'Isle, per l'armata del Reno, nel 1792, mentre la Patria era in pericolo. L'Inghilterra ha il *God save the King* (Dio salvi il Re), preghiera per la gloria e la felicità del Sovrano, e il *Rule Britannia*, inno all'indipendenza della nazione e alla sua sovranità sui mari, composto da Arne nel 1740. L'Austria canta l'inno di Haydn *Dio protegga il nostro imperatore*, che diviene simbolo e bandiera dello spirito tedesco anche in Germania, ove gl'inni cantati fino al regime nazista erano l'inno prussiano, di Spontini, e il *Deutschland über alles* (la Germania sopra tutto). Il Belgio si esprime con l'impeto giovanile della *Brabançonne*, nata nel 1830, quando quella nazione si rese indipendente. L'Ungheria aveva la vibrante *Marcia di Rakoczy*, sostituita ora da un bellissimo inno nazionale. La solenne preghiera dei Russi per l'Imperatore è stata abolita dai bolscevichi. La Spagna ha una *Marcia Reale*, e gli Stati Uniti un inno, che non manca di volo: potete sentirlo accennato nel primo atto di *Madama Butterfly* di Puccini. In Italia oggi l'inno nazionale: è l'*Inno di Mameli* «Fratelli d'Italia», la cui musica, di Michele Novaro, fu cantata per la prima volta a Genova nel 1874; e che con l'*Inno di Garibaldi* «Si scopron le

tombe », musicato da Alessio Olivieri nel 1859, su versi di Luigi Mercantini nacquero per esprimere il patriottismo delle moltitudini durante il Risorgimento nazionale. La Grande Guerra del 1914-'18 ha forse lasciato la sua più suggestiva impronta musicale nella *Canzone del Piave* di Enrico Mario, dove le note più semplici hanno potenza d'esprimere e rendere epico tutto: il tragico momento, il paesaggio, l'eroismo sereno dei soldati, la fatalità della resistenza e della vittoria.

* * *

Alla musica popolare appartengono anche, non già perchè create dal popolo, ma perchè dedicate ad esso, la *musica militare*, che ha lo scopo di far marciare e sfilare in bell'ordine i soldati; la *banda*, orchestra in cui gli strumenti a corde sono sostituiti da strumenti a fiato, e che dà concerto per lo più all'aria libera, sulle piazze o nei giardini pubblici; e la *musica da ballo*, sia essa rappresentata da un pianoforte o da un'orchestrina o da un *jazz*. Il ballo è un vero universo che va dai balletti rustici sulle aie agli spettacolosi balli teatrali della Scala e del San Carlo; che comprende le riverenze del minuetto e della gavotta e i saltarelli della *monferrina* e della *furlana*, il largo turbinare del valzer e gli spintoni della tarantella, le aeree levitazioni delle *prime ballerine* in gonnellino di tulle e i balzani rullii e ondulamenti del *tango*, del *fox-trot* e della *rumba*. Re della danza per tutto l'Ottocento fu il nobile e sentimentale *valzer*, nato in Germania, consacrato dai nomi dei viennesi Giovanni Strauss (1919), padre e figlio, e Giuseppe Lanner. Ma, dopo la guerra, l'Europa si lasciò invadere dalle strane, turbolente, spesso brutali

danze dei negri dell'America del Nord, accompagnate dai ritmi violenti o languidi fino al comico del *jazz-band*, Conoscete certo i sincopati capricciosi e i timbri aspri, bercianti o pigolanti della strana orchestrina del *jazz* formata di trombe, di sassòfoni, di tromboni, di violini di *banjo* (1), del piano e d'un'indiavolata batteria di tamburi, piatti e làmine sonore. Il direttore, più che dirigere, balla dimenando i fianchi. Ogni tanto, uno strumentista si alza e fa una cantatina languorosa nel megafono, perchè nessuno perda una nota del suo tesoro: poi il pandemonio ricomincia. V'è dell'umorismo in quella forma di concerto e di ballo, e v'è anche un senso tutto nuovo dell'armonia, del calore e del ritmo, che dà al *jazz* negro il diritto di cittadinanza nel regno della musica: ma la sua turbolenza comincia ad apparirci troppo uguale e voluta e ci fa rimpiangere la carezza e la grazia del vecchio valzer, tornato a galla da qualche anno per restituire alla danza la sua poesia.

* * *

La terra è dunque avvolta da un magico involucro di suoni, che dànno voce al dolore e all'allegrezza dell'uomo, che, trasfigurando le cose, lo aiutano a vivere e gli rivelano terre di leggenda e paradisi ignorati. Come i massi delle montagne al suono della lira d'Anfione si allineavano e univano in salde mura e torri, così i sentimenti, le passioni, gli ideali umani si compongono in aerea architettura nei castelli incantati dell'Armonia, figlia, come la

(1) Il banjo è un chitarrino a cassa rotonda, coperto d'una membrana, usato dai Negri americani che lo portarono dall'Africa.

Gioia, della Luce, che è rivelazione perenne della divinità del creato. E come la luce non disdegna di trasfigurare le più umili cose, le stille della rugiada e gli atomi della polvere, così la musica, adeguata espressione dei sentimenti più sublimi, dalla religione all'amor di patria, colora di bellezza e di nobiltà anche la melopea d'un pastore e una danza di contadini, poetizza il grigiore della noia e dissipa la nebbia della tristezza. « Onnipotente regina della vita e della morte » la chiama giustamente il poeta Hans Liebe. Una leggenda tedesca medioevale, a significare che la musica ha il potere di estendere i limiti e il valore della vita, afferma che chi ascolta in perpetuo dolci suoni non può morire: e narra della suora che, per ascoltare l'uccellino della foresta, visse per trecent'anni. E Guglielmo Shakespeare, che pure non potè sentire la grande musica di Palestrina, di Beethoven e di Wagner e che non visitò la musicalissima Italia, dedica all'armonia, nella commedia il *Mercante di Venezia*, queste parole veraci e profonde, che voi vorrete meditare prima di chiudere il libro delle Sette note:

« Osserva un gregge selvatico e vagabondo o una man-
« dria di giovani puledri sfrenati che saltano come pazzi
« nitrendo forte, come vuole l'ardente condizione del loro
« sangue; ma se per caso odono il suono d'una tromba o
« se un'aria di musica tocca il loro orecchio, li vedrai
« tutti fermarsi con gli occhi selvaggi mutati in un mo-
« desto sguardo dal dolce potere della musica. Per questo
« il poeta finse che Orfeo si trascinasse dietro gli alberi,
« le pietre e le acque, poichè niente è così ottuso, duro e
« pieno di rabbia, di cui la musica non muti per un poco
« la natura. L'uomo che non ha musica in sè stesso, che

« non è mosso dalla concordia dei dolci suoni, è capace di « tradimenti, stratagemmi e rovine; i moti del suo spirito « sono cupi come la notte e i suoi sentimenti oscuri come « l'Erebo. Non ti fidare d'un simile uomo. Ascolta la « musica. »

209273

Indice analitico

Alfano Franco 266
Amati Andrea e Nicola 35
Arcadelt Jacomo 22
Auber Francesco 212
Bach 43
Beethoven 111
Bellini 149
Berlioz 233
Block 236
Bogiel'dieu 68
Boito 203
Bononcini 31
Borodin 252
Banchieri Adriano 22
Bardi Giov. 19
Caccini Giulio 19
Caldara 44
Calzabigi 41
Catalani Alfredo 205
Cavalli Francesco 25
Casti 25
Chopin 184
Ciaikowski 153 - 164
Cimarosa 65
Corelli Arc. 35
Couperin 33
Cursoni 54
Cherubini Luigi 145
Daquin 34
Debussy 255
Donizetti 151
Dukas Paolo 235
Durante Francesco 26
Fiumi 17 - 22
Frank Cesare 235
Frescobaldi Girolamo 29
Gesualdo don Carlo 21
Giordano Umberto 266
Galuppi Baldassare 54
Gluck 69
Gabrieli 14
Gaspare da Salò 35
Gaudimel 17
Gounod 205
Gretry 58 - 43
Grieg 234
Guarnieri 35
Haendel 53
Haydn 44
Honegger 236
Humperdinck 183
Hasse 40
Jommelli 26
Leo Leonardo 26
Kulnau 34
Lasso Orlando (di) 14 - 22
Legrenzi 25
Leoncavallo 266
Liszt 229
Lulli 39
Mascagni 264
Massenet 264
Marjo 273
Meyerbeer 213
Mendelssohn - Bartoldy 184
Monteverdi 20 - 22
Mossolow 236
Mussorgsky 245
Novaro 242
Palestrina 43
Paisiello 64
Pasquini 31 - 34
Peri 288
Pergolesi 59

(Olivieri = 273)

Pedrollo 19
Piccinni 68
Pizzetti 266
Ponchielli 205
Porpora 26 - 44
Puccini 261
Ravel 256
Respighi 236-66
Rinuccini 19
Rameau 34
Saint Saëns 235
Scarlatti A. 26
Scarlatti D. 31
Schubert 158
Schütz 46
Steffani 44
Sibelius 235
Smetana 235
Stradella 25
Stradivario 35
Stravinsky 252
Strauss 235
Striggio 92
Tartini 36
Telemann 51
Verdi 21
Verdi 195
Vivaldi 36
Vittoria 17
Vinci Leon. 26
Willaert 29
Wolf-Ferrari 266
Zandonai 266
Wagner 209
Weber 210

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI SETTEMBRE MCMXLIX
CON I TIPI DELLE
INDUSTRIE GRAFICHE ITALIANE STUCCHI
VIA MARCONA 50 – MILANO

"La Vergine degli angeli" (h.v.d.) . Verdi - Forza del 8.
Brahams: "Intermezzo in Mib min, op. 118, n. 6" V.a. del Padrone
pianoforte: dramma